



# 妹島和世

**kazuyo sejima, arquiteta do presente**  
estudo de três habitações

妹島和世

**kazuyo sejima, arquiteta do presente**

estudo de três habitações

**izabela debattisti**

Izabela Brettas Debattisti

**Kazuyo Sejima, arquiteta do presente:  
Estudo de três habitações**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (PPG-FAU) da Universidade de Brasília como requisito necessário à obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador:  
Prof. Dr. Carlos Henrique Magalhães de Lima

Área de concentração:  
Teoria e História da Arquitetura

Brasília  
2022

## Banca examinadora

Prof. Dr. Carlos Henrique Magalhães de Lima  
Orientador (FAU-UnB)

---

Profa. Dra. Mariana Martinez Wilderom Chagas  
Membro Titular Externo (FAU-USP)

---

Profa. Dra. Maria Cláudia de Souza Candeia  
Membro Titular Interno (FAU-UnB)

---

Profa. Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros  
Membro Suplente (FAU-UnB)

---

*Coisas que simplesmente passam e... passam.  
O barco à vela. A idade das pessoas.  
A primavera, o verão, o outono, o inverno.*

*Sei Shonagon, em O Livro do Travesseiro*

# Agradecimentos

Ao Japão, por me mostrar as nuances de um novo universo, antes tão distante, e por me ensinar a enxergar a beleza que reside no caminho.

Ao Carlos Henrique, meu orientador, pela confiança e paciência nesse percurso, pelas várias conversas tão ricas e pelo empenho e interesse constante em estar perto e estimular o processo de pesquisa.

À minha família: ao Fernando, meu pai; à Tânia, minha mãe; à Carol, minha irmã; ao Leo, meu irmão; e à Lita, minha avó; por sempre me fornecerem apoio incondicional e me incentivarem a manter o brilho nos olhos e o desejo por explorar o mundo.

Ao Rodrigo, meu parceiro de vida, por seu companheirismo, por segurar a minha mão, por seu amor e admiração e por todas as conversas que me motivaram a seguir mais confiante.

Aos professores membros das bancas de qualificação e defesa: Maria Cláudia, Mariana Wilderom, Ricardo Trevisan e Ana Elisabete, por terem contribuído para o enriquecimento do trabalho com suas leituras atentas e comentários construtivos.

À professora Luciana Saboia, aos professores David Vanderburgh e Christine Fontaine e a toda a equipe da UCLouvain, na Bélgica, por viabilizarem minha ida e me receberem tão bem durante o período de pesquisa na universidade.

À *sensei* Pamella, por me introduzir ao idioma japonês, que tanto ajudou a compreender melhor a cultura.

À Camila Colombo e à Mariane Ferrari, pela revisão cuidadosa, gentil e por seu grande profissionalismo.

À Marina Lacerda, pela amizade e por instigar a reflexão e a busca por um mundo mais questionador. Estendo aqui meu agradecimento ao grupo Desvios, com seus debates tão preciosos.

Às amigas Anna Luísa, Carol, Giulia, Helena e Renata, por sua amizade, apoio e conversas inspiradoras.

A toda a equipe do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura (PPG-FAU/UnB), por sua disponibilidade e prestatividade para com os alunos e as alunas.

À Universidade de Brasília, por resistir bravamente a tempos tão difíceis e ainda assim seguir com grande qualidade de ensino.

À Kazuyo Sejima, por ser uma arquiteta fascinante que me inspira e por ensinar, em sua simplicidade, a viver no presente.

ありがとうございます!

(muito obrigada)

# Resumo

Este trabalho discute e analisa três projetos da arquiteta japonesa Kazuyo Sejima. O objetivo é apreender a influência de aspectos culturais, socioeconômicos e geográficos do Japão em sua obra, sobretudo em fins do século XX e início do século XXI. Recorreremos à trajetória da arquiteta para melhor compreendermos sua percepção de mundo, que reverbera em sua produção arquitetônica e destaca-a como uma profissional expoente da contemporaneidade. Para isso, exploraremos a característica central em sua obra: a relação entre espaços públicos e privados. Focalizamos os projetos habitacionais: a *Casa das Ameixeiras* (2004), em que nos voltaremos a aspectos construtivos da casa, partindo de uma releitura da casa tradicional japonesa para um contexto atual; o *Complexo Habitacional Gifu Kitagata* (2000), para entendermos melhor o agenciamento de um espaço difuso, recorrente em sua obra; e, por fim, o *Dormitório para Mulheres Saishunkan Seiyaku* (1991), que repercute transformações no estilo de vida urbano no país. Trata-se de estudo temático, e não cronológico, para refletir sobre Sejima como arquiteta que projeta para o presente, sintonizada com as expressões em circulação no contexto em que se situa.

**Palavras-chave:** Kazuyo Sejima; habitação; experimentação; arquiteta do presente; espaço público e privado.

# Abstract

This work discusses and analyzes three projects by Japanese architect Kazuyo Sejima. The objective is to apprehend the influence of cultural, social-economic, and geographical aspects of Japan in her work, especially in the late 20th century and early 21st century. We will use the architect's trajectory to deepen into her perception of the world, which reverberates in her architectural production and highlights her as an exponent professional of contemporaneity. Thereunto, we will explore the central feature in her work: the relationship between public and private spaces. We focus on housing projects: *House in a Plum Grove* (2004), in which we will concentrate on constructive aspects of the house, starting from a reinterpretation of the traditional Japanese house in a contemporary scenario; the *Gifu Kitagata Apartment Building* (2000), to better understand the idea and management of diffuse space, recurrent in her work; and, finally, the *Saishunkan Seiyaku Women's Dormitory* (1991), which reflects changes in the urban lifestyle in the country. It is a thematic study, not a chronological one, to reflect on Sejima as an architect who designs for the present once she is highly connected to her context.

**Keywords:** Kazuyo Sejima; housing; experimentation; architect of the present; public and private spaces.

# Índice

|     |  |
|-----|--|
| 20  | <b>Introdução</b>  |
| 30  | <b>Casa das Ameixeiras</b>   |
| 31  | A habitação japonesa: a mudança do morar com traços da tradição              |
| 42  | Breve nota sobre o vazio   |
| 51  | A casa: vazio e sombra   |
| 60  | De dentro para fora: a relação entre espaços                                 |
| 76  | <b>Complexo Habitacional Gifu Kitagata</b>                                   |
| 77  | Um caso de habitação em grande escala  |
| 92  | Sejima em Gifu   |
| 104 | Forma particular de edifício em altura                                       |
| 117 | Valores da tradição e o espaço doméstico contemporâneo                       |
| 128 | <b>Dormitório para Mulheres Saishunkan Seiyaku</b>                           |
| 129 | O caráter temporário para habitação coletiva: o morar no Japão contemporâneo |
| 136 | Abertura à experimentação  |
| 155 | O privado e o público  |
| 158 | Kazuyo Sejima: arquiteta do presente   |
| 166 | <b>Considerações finais</b>  |
| 174 | <b>Lista de figuras</b>  |
| 182 | <b>Referências bibliográficas</b>  |
| 193 | <b>Cronologia de pesquisa</b>  |





## introdução

Esta dissertação tem o propósito de aguçar o entendimento sobre parte da produção teórica e arquitetônica de Kazuyo Sejima, *vis-à-vis* aspectos relacionados à noção de habitar no mundo contemporâneo, especificamente, em regiões metropolitanas. Como forma de realizar um estudo detido e vertical, destacamos três edificações, cada qual tratada em um capítulo: *Casa das Ameixeiras*, *Complexo Habitacional Gifu Kitagata* e *Dormitório para Mulheres Saishunkan Seiyaku*. Em cada caso, faremos aproximações a aspectos da cultura nipônica, seu contexto geográfico e questões econômicas que influenciam o estilo de vida da sociedade. Ressaltamos a nossa escolha por uma apresentação centrada em características temáticas que constituem uma ordem cronológica reversa para destacar aspectos essenciais na obra de Sejima e que se mantiveram presentes ao longo do tempo.

A escolha por nos aprofundarmos na obra de Sejima surge principalmente a partir de seu grande reconhecimento como uma mulher arquiteta no cenário da arquitetura contemporânea. Sejima se destaca por ter conquistado, em 2010, o que se considera amplamente o prêmio de maior reconhecimento mundial da área, o Prêmio Pritzker – juntamente com o arquiteto Ryue Nishizawa, seu sócio no escritório *Sejima And Nishizawa And Associates* (SANAA) fundado em 1992. Reforçamos que a própria arquiteta menciona (SEJIMA, 2018) a importância de Nishizawa em sua produção arquitetônica por trabalharem juntos desde que ele ainda era um empregado em sua empresa. Entretanto, para fins desta pesquisa, será necessário distanciá-los sem negar a parceria e a consequente influência mútua entre eles, mas buscando compreender uma forma de fazer arquitetura que guia a produção de Sejima.

A arquiteta japonesa nasceu em 1965 em Ibaraki, no Japão. Concluiu sua graduação na *Japan Women's University* em 1981, tendo como trabalho final a dissertação intitulada *As curvas de Le Corbusier*, orientada pelo professor Yuzuru Tominaga (SEJIMA, 2018), o que demonstra sua curiosidade para com o que se produzia no mundo no momento. Tominaga era membro da formação original da escola de Kazuo Shinohara, junto a Itsuko Hasegawa, Kazunari Sakamoto e Toyo Ito (DANIELL, 2018), sendo alguns destes profissionais que influenciaram diretamente a trajetória de Sejima como veremos no curso deste trabalho.

Embora não caiba no universo destas linhas discorrer longamente sobre os processos da formação histórica do país, cabe ressaltar que tanto aspectos culturais e econômicos quanto geográficos influenciaram a construção da produção da arquitetura no Japão ao longo da história. Começamos por lembrar a constituição geográfica do país, que, por

ser um arquipélago separado do continente chinês e da península coreana, nutriu, em sua história, curiosidade por culturas estrangeiras além-mar. Importou a escrita chinesa e o budismo da Coreia e, ainda, o xintoísmo, sempre considerado autóctone, tem alguma procedência do antigo taoísmo chinês (NAKAGAWA, 2008, p. 102). Hisayasu Nakagawa comenta a sensibilidade a uma atmosfera uniformizadora e à capacidade de identificação, do que infere um intenso grau de intercâmbio cultural com países não só vizinhos e que tornaram o Japão palco de pesquisas no campo da cultura e da experimentação.

Um dos aspectos explorados por países estrangeiros acerca do Japão é a noção de vazio, que pode ser compreendida muitas vezes a partir de distintos vieses culturais, filosóficos e históricos e estende-se amplamente ao campo das artes. Roland Barthes (2016), experimenta um Japão fictício, fruto de sua imaginação, ou seja, partindo de um imaginário ocidental na busca de abstrair os signos. Para ele, o sentido não pode mais se fixar, tornando o signo uma miragem (FONTANARI, 2018). O semiólogo parte para a experiência inocente de um olhar virgem, que capta os traços da linguagem sintetizados em ideogramas que são, para si, vazios. Barthes deliberadamente constrói seu próprio sistema e, como ele mesmo defende, um sistema chamado Japão (BARTHES, 2016).

A questão da linguagem, entretanto, se excede para além da comunicação. Segundo Hisayasu Nakagawa — que, ao contrário de Roland Barthes, cresceu no Japão, mas conviveu com o universo ocidentalizado na França —, no país nipônico, a percepção de individualidade parte de uma concepção sobre o todo, os limites entre um e outro se tornam muito mais indistintos quando, no entendimento ocidental do indivíduo, na linguagem, o *eu* exprime uma ideia completa, de todo por si só. Nakagawa exemplifica:

Suponha que uma criança esteja assustada diante de um cão enorme. Para tranquilizá-la, chego perto dela e digo, em francês: “Não tenha medo, não chore, *eu* estou aqui com você”. Mas, em japonês, vou dizer, em tradução literal: “Não tenha medo, não chore, *seu paizinho* está com você”, qualificando-me em relação a ela como seu paizinho (*ojisan*, em japonês). O *eu* é definido, em função da circunstância, pela relação com o outro: sua validade é circunstancial, ao contrário do que ocorre nas línguas europeias, nas quais a identidade se afirma independentemente da situação. (NAKAGAWA, 2008, p. 26, grifo do autor).

Quando entendemos as nuances da linguagem, percebemos uma possível relação entre o próprio *eu* de Nakagawa e o vazio de Barthes, uma vez que no sujeito encontra-se uma indeterminação de significado, pois ele depende da circunstância para ser, da relação com o outro.

Para o filósofo alemão Martin Heidegger, não é possível uma interpretação da “linguagem como meio de comunicação baseado no hábito e na convenção” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 466) e, a partir dessa primeira nomeação, a linguagem é reconhecida como é, sendo permitido a ela acesso à palavra e à aparência, os nomes conservam as coisas. Até seu nome propriamente dito, consistia apenas em fenômenos passageiros (NORBERG-SCHULZ, 2006). Para Heidegger, a mesma linguagem que preserva o mundo é usada para dizer um mundo, definindo-a como “a casa do ser”, fazendo da linguagem o habitat do homem, “quando ouve e responde à linguagem, o mundo que ele é se abre e uma existência autêntica se torna possível”, sendo o habitat *poeticamente* (ibid., p. 466).

Ainda que Barthes e Heidegger provenham do Ocidente, aqui é importante ressaltar as diferentes formas de olhar para a linguagem, que partem de princípios distintos: Barthes com a busca da abstração para a então significância da linguagem sob um ponto de vista da cultura nipônica, tendo-a inclusive como objeto, enquanto Heidegger a compreende a partir de uma percepção do Ocidente. Talvez se possa inferir que, para Barthes, a indefinição da linguagem, a ausência de um nome torne aquele signo vazio não em um sentido de nada, mas resguardando-se em uma suspensão. Inclusive, utilizando-se do termo budista *satori*, que aponta uma experiência de tomada de consciência e que, podemos dizer, retoma a ideia de suspensão e presença absoluta, de um estado meditativo em que se busca a iluminação.

O caráter difuso presente na linguagem, como vimos, se estende para a modernidade arquitetônica, que gera espaços indeterminados e permitem uma sensação de sobreposição entre si, por exemplo, a cidade e as novas formas de ocupá-la e vivê-la. Porém, podemos observar que advém da própria cultura nipônica, muito antes da modernização, a percepção espacialmente difusa do ambiente, sobretudo, em sua relação com a natureza. Toyo Ito relembra que, “mesmo quando Tóquio se chamava Edo, as cortinas Noren ou portas de correr funcionavam como fachadas, e a fronteira entre interior e exterior nunca era clara”, o que ratifica a ideia de que a rua, externa à edificação, ainda integra a noção de espaço ambíguo (ITO, 1991, p. 89, tradução nossa). Ito completa:

Se você quer construir um prédio em uma rua assim desenhada, sua caneta não pode de modo algum concordar com a dos prédios que a cercam de um lado ou de outro, pois são totalmente diferentes uns dos

outros. Não é incomum que, durante a construção de uma casa, os edifícios adjacentes sejam destruídos. É como jogar xadrez: você coloca uma peça em uma determinada posição, em algum momento, você nunca sabe quanto tempo ela vai ficar lá. (ITO, 1991, p. 89, tradução nossa).

Aspectos enraizados na cultura japonesa, tal qual o senso de coletividade, as relações entre espaços públicos e privados bem como relações de elementos que se criam no espaço-tempo — intervalares — permeiam, mesmo que de forma difusa e indeterminada, os espaços residenciais, sejam tradicionais ou contemporâneos, do Japão. Aqui, buscaremos compreender, principalmente, de que forma as relações entre espaços públicos e privados se configuram nas habitações contemporâneas.

Ainda assim, para que possamos entender melhor as configurações das habitações japonesas, que, como vimos, contém uma espacialidade com limites indeterminados; bem como as transformações sofridas ao longo do tempo, retomaremos alguns aspectos da história sob o âmbito econômico e que levou o país a uma posição de relevância no cenário mundial. Para isso, ainda que apresentemos projetos localizados fora dos limites de Tóquio, a capital metropolitana de fins do século XX será o espaço privilegiado, pois é onde está grande parte da produção da arquiteta. A cidade também foi palco de grande desenvolvimento tecnológico e econômico, a exemplo, a consolidação de empresas como *Toyota*, *Nintendo* e *Sony*, grandes obras de infraestrutura, como a implementação do trem-bala *Shinkansen*, entre outros. Além disso, há o fortalecimento do movimento arquitetônico conhecido como Metabolismo e a construção de obras que refletiam uma nova forma de habitar a cidade, como *Nakagin Capsule Tower* (1970).

No Japão, a Era Meiji (1868-1912) destaca-se por representar um período de grandes mudanças. A mais significativa talvez seja a transferência da capital, que até então era Quioto, para o Leste, em Tóquio. Segundo Rafael Pérez (2014, p. 612, grifo do autor, tradução nossa), na capital, “no início do século XX, o *Urban Regeneration Act* (Decreto de Regeneração Urbana) flexibilizou ainda mais os potenciais construtivos dos terrenos, iniciando um processo de transformação radical levando ao estado atual da cidade”. Nos doze anos seguintes, a cidade cresceu para cima com “um total incrível de 73 edifícios, ultrapassando 150 metros na área central de Tóquio” (PÉREZ, 2014, p. 612, tradução nossa). Isso era um sinal de que as muitas reformas visavam a uma potencialização econômica, de modo a equiparar o Japão às potências europeias. Ainda assim, o período foi marcado por um contexto de guerras e conflitos territoriais que impulsionaram instabilidade política, sendo necessárias “negociações econômicas, políticas e estratégicas para um equilíbrio entre as grandes potências no Pacífico” (ARAÚJO, 1995, p. 15).

Entre 1931 e 1945, e sobretudo após o ataque japonês a Pearl Harbor, em dezembro de 1941, a guerra se intensificou. A revanche estado-unidense a Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945, culminou na rendição incondicional do Japão (ARAÚJO, 1995), marcando o início da ocupação americana que muito influenciou o futuro do país e que se desdobrou, por exemplo, nas plantas do sistema nLDK, as quais representaram grande parte das novas construções no Japão, especialmente as habitações para grandes massas. Além disso, o momento marca uma forte tendência de importação de costumes e estilo de vida ocidentalizados. Aqui, destacamos que ainda que existam ressalvas ao distinguir o mundo entre Oriente e Ocidente por entendermos que há nuances que tornam as nações que os compõem únicas, por vezes o faremos para fins comparativos, permitindo-nos

agrupar aspectos culturais similares que se identificam de alguma forma. De modo que para este estudo, compreendemos que, no que concerne ao Oriente, estamos voltados a uma leitura sobre o Japão; e ao Ocidente, a uma aproximação com países do hemisfério norte, sobretudo do eixo Europa-Estados Unidos.

O sistema nLDK, como mencionamos, é um dos fenômenos emergentes que corresponde a um modelo de habitação para casas pré-fabricadas importadas dos Estados Unidos ao Japão. A sigla corresponde ao seguinte: “n” é o número de quartos; “L” diz respeito à área de estar; “DK” é a combinação de sala de jantar e cozinha. Os quartos adaptados ao sistema nipônico são geralmente formados por esteiras de tatame. Segundo Gallego Fernández (2013), apesar da pequena dimensão, privilegia-se a privacidade em grande parte das tipologias residenciais quando comparadas às habitações tradicionais japonesas de um só cômodo, tornando os quartos independentes entre si e reduzindo a área comum da casa à sala e à cozinha.

A privacidade nas habitações modernas do Japão surge como uma herança dessa influência Ocidental, mas ainda assim aparece remodelada no espaço da casa contemporânea no país. Isso nos remete à Beatriz Colomina (1996, p. 8, tradução nossa) quando se refere à casa contemporânea como um ambiente dinâmico, que simboliza “o espaço da mídia e da publicidade” e que transforma a percepção sobre público e privado. Na casa moderna, ocupar o espaço internamente é apenas ver e viver o cotidiano, enquanto do exterior é como ser emoldurado em uma fotografia, jornal ou filme. Assim, para quem está dentro, o mundo parece uma imagem a ser consumida, para aquele que está fora, o interior torna-se o objeto do consumo. Isso acontece como consequência de uma sociedade volátil e que flui conforme se alimenta das mídias e da informação, sendo essa uma

questão central na obra de Sejima, que se apropria de seu tempo atual como guia para o desenvolvimento de seus projetos.

A produção da arquitetura contemporânea reverbera discussões, muito provenientes do Ocidente, que “giram em torno do papel instrumental assumido pelo ‘diagrama’ [...] revelando uma atração estética pelos novos materiais, sujeitos à modelagem dos programas digitais” (VIDLER, 2014, p. 245). Anthony Vidler realça ainda o largo uso do termo, sobretudo nos Estados Unidos, como um termo “da moda” e que foi introduzido na crítica arquitetônica em 1996 por Toyo Ito. O arquiteto comenta que Sejima vê essencialmente um edifício como algo equivalente ao tipo de diagrama espacial usado para descrever abstratamente as atividades cotidianas às quais o edifício se destina. Ao menos, parece que seu objetivo é se aproximar ao máximo dessa condição (VIDLER, 2014). A arquiteta se identifica com a forma de pensamento diagramático, o que demonstra uma busca mais livre e experimental encontrada no trabalho de Sejima.

Sobre isso, Toyo Ito (1996) comenta que há uma contradição que potencializa o trabalho de Sejima, uma vez que o espaço abstrato que cria, cuja representação é pragmática como em um diagrama, é bem aceito na sociedade atual. Sociedade esta que, por sua vez, é pautada em um conservadorismo que preza pela imutabilidade familiar e possui um estilo de vida em constante mutação sob influência das novas mídias (ITO, 1996). Para Ito (1996), é justamente essa dicotomia que torna Sejima uma arquiteta singular, por naturalmente parecer dominar essa compreensão de mundo em conflito.

A trajetória de Sejima a levou a passar por processos de experimentação buscando produzir uma arquitetura do presente

que não subjugasse as condições da sociedade, em um sentido de oposição, mas aproveitando o que ela tem a oferecer. Como ela mesma coloca:

Reconheço que vivo no presente. Razão suficiente para que não pretenda negar ou ocultar esse fato criando uma arquitetura de oposição. [...] Vivo em uma sociedade em que a variedade de elementos é homogênea. Seria uma contradição fixar na minha arquitetura elementos excepcionais ou incomuns. Ao contrário, começo por focar um espaço homogêneo no qual várias funções precisam ser destinadas. [...] Meu objetivo último não é expor o sistema em si mesmo, mas sim construir para além dele. (SEJIMA, 1996, p. 11, tradução nossa).

É neste ponto que a pesquisa será desenvolvida: por meio do estudo de três obras residenciais que Kazuyo Sejima criou e desenvolveu, e onde será observada a construção de sua trajetória a partir de um contexto socioeconômico e político determinante em certas soluções arquitetônicas. A pesquisa se estende para uma identificação de valores tradicionais intrínsecos à cultura nipônica e que aparecem de maneira subvertida nos projetos e obras de Sejima.

# 1

## casa das ameixeiras

*A Casa das Ameixeiras* (1999-2004) é uma das obras em que se pode identificar o aspecto central na obra e no discurso de Kazuyo Sejima: a relação entre espaços internos e externos. Em entrevista para Thomas Daniell (2018), quando questionada sobre os espaços conectores que compõem suas obras, a arquiteta enfatiza tal aspecto como relevante em sua trajetória. A investigação dos espaços de transição, sobretudo quando apresentam tênue gradação, é fundamental para que se possa compreender a obra da arquiteta.

Veremos a seguir que as escolhas de Sejima impulsionam a experimentação a partir da expressão física de uma pessoa que responde à realidade, distanciando sua arquitetura de uma abordagem conceitual e ideológica. Ela busca construir relação atualizada com

um contexto configurado por uma dinâmica de vida em uma cidade globalizada, bem como valoriza a articulação entre espaços externos e interior, ainda que na própria hierarquia conferida dentro do edifício.

### **A habitação japonesa: a mudança do morar com traços da tradição**

Localizada em Sakuragaoka, bairro de Setagaya-Ku, subúrbio de Tóquio, a Casa das Ameixeiras (Figura 1) está implantada em um trecho urbano formado majoritariamente por casas unifamiliares, sobretudo sobrados em pequenos lotes, o que confere relativa densidade ao conjunto.

Como apresentado na Introdução, a rápida urbanização de Tóquio associada ao desenvolvimento industrial ocorrido no segundo pós-guerra (CASELLI, 2008) refletiram em mudanças tanto nos costumes quanto na distribuição dos espaços funcionais nas residências, impactando também materiais e técnicas construtivas. O tecido urbano devastado e a alta demanda habitacional resultaram numa lei, de 1947, que regulava as dimensões dos lotes entre 49 m<sup>2</sup> e 59 m<sup>2</sup>. As casas pequenas são um fenômeno da arquitetura japonesa desde a década de 1990. A dimensão radicalmente reduzida dos cômodos — sobretudo quando comparamos com a realidade em democracias do Ocidente, em classes médias e altas — afirma a imagem do país como ilha, um território exíguo produzido mutuamente pelo Japão e pelo Ocidente (CHO, 2019). Na Europa, os arranjos societários derivados das destruições proporcionadas pela Segunda Guerra surtiram efeito na coletivização das unidades habitacionais, um grande tema do campo arquitetônico a partir da segunda metade do século XX. Período fundamental para a transformação da forma de habitar no Japão.

Figura 01 - Mapa de implantação da Casa das Ameixeiras

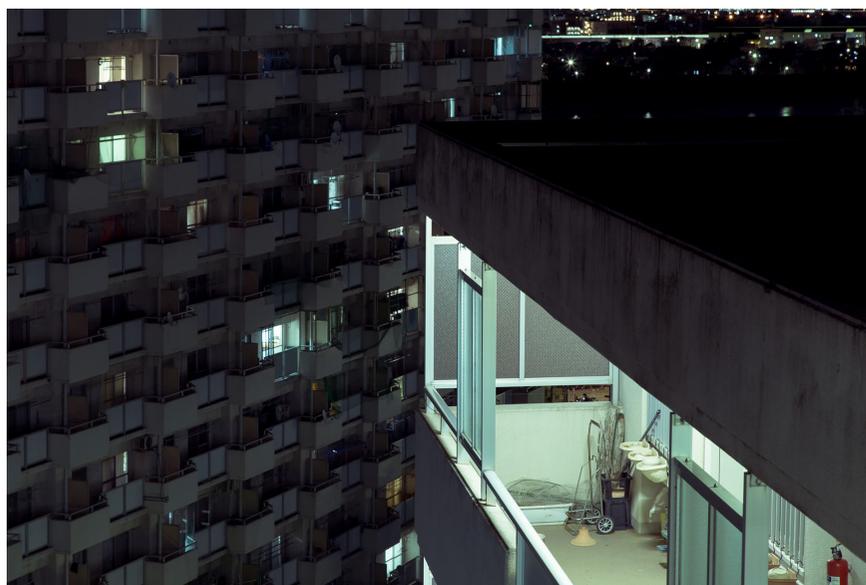
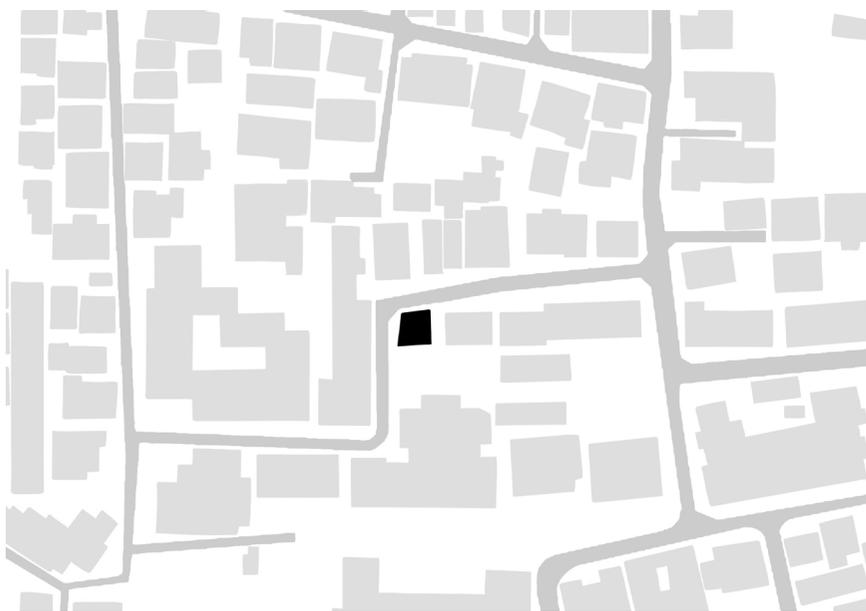


Figura 02 - *Danchi*

Com o rápido crescimento populacional e a crise no sistema de habitação, o governo criou, em 1955, a Corporação de Habitação do Japão (JHC), cujo objetivo era o desenvolvimento de novos tipos de moradia nos subúrbios da cidade e em larga escala. Os arquitetos do JHC foram muito influenciados pela arquitetura do bloco soviético, por exemplo, as experiências realizadas em áreas mais periféricas de Tóquio, como Itabashi, de onde o edifício *Takashimadaira Danchi* talvez seja o maior expoente. Essas habitações ficaram conhecidas como *danchi* (Figura 02), edifícios de apartamentos em altura, construídos pelo Estado com o intuito de acomodar grande número de pessoas por unidade e, então, gerar alta densidade. Segundo Zhang (2017, p. 46, grifo nosso, tradução nossa), “o *layout* mais típico de prédio de apartamentos era o chamado ‘2DK’, que significa dois dormitórios, sala de jantar e cozinha, com uma área total de aproximadamente 35 m<sup>2</sup>”.

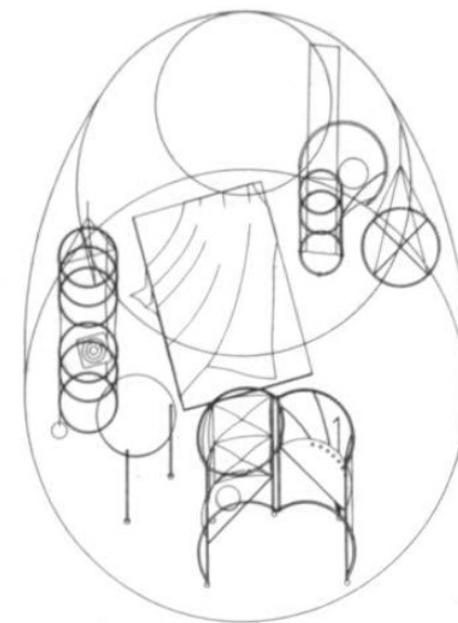
Kazuyo Sejima (MAEKITA, 2004) propõe a *Casa das Ameixeiras* de forma a subverter o sistema nLDK, do qual era crítica. Para a arquiteta, o sistema foi fomentado pela mídia para vender a ideia da vida em espaços pequenos — tal qual os lares estadunidenses que permeavam o imaginário ocidental, quer dizer, casas assentadas em uma habitabilidade amparada em sua função e na economia de meios, na padronização e na reprodução em escala (COSTA, 2021).

Na casa de Sakuragaoka, por exemplo, Sejima tira partido das limitações do terreno — menos de 100 m<sup>2</sup> —, destacando sobretudo os espaços de transição. Algo distante da lógica seriada e repetível dos sistemas correntes voltados à produção em larga escala. Aqui, trata-se de encomenda privada, espaço profícuo para a experimentação de novos arranjos e ambiências, outras técnicas de fazer decorrentes dos condicionantes e das possibilidades do contexto em que se situam.

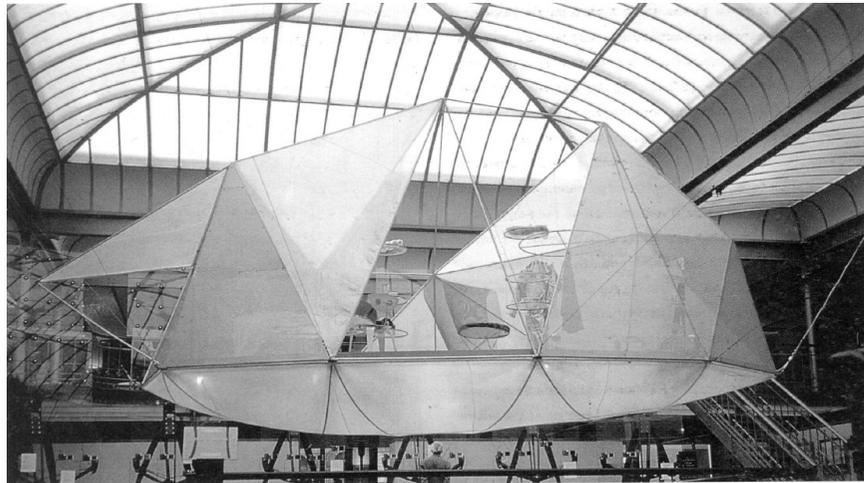
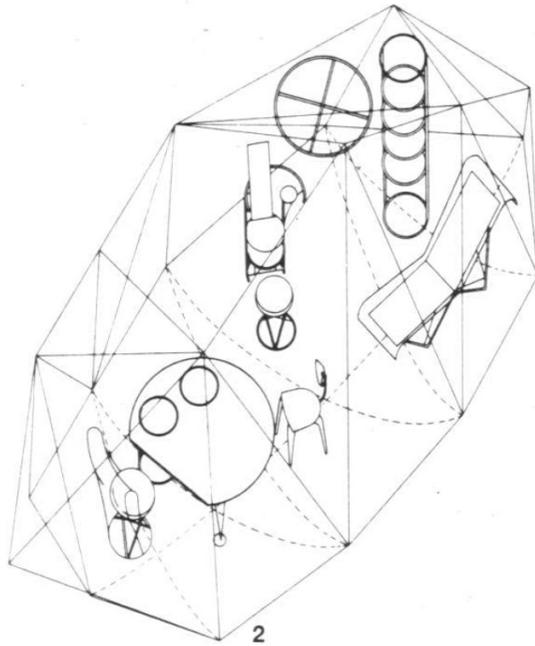
O modo de fazer os projetos como campo de experimentação nos remete ao período em que Sejima foi colaboradora do arquiteto japonês Toyo Ito. Nos anos 1980, Ito estava interessado nas transformações pelas quais o Japão passava, o que se refletia em novos papéis das mulheres na sociedade — consequentemente, nos lugares que habitavam e pelos quais circulavam. Os abrigos para a mulher nômade de Tóquio, chamados *Pao I* (1985) (Figuras 3 e 4) e *Pao II* (1989) (Figuras 5 e 6), foram instalações desenvolvidas por Ito com esse propósito. Os abrigos integravam a exposição de cozinhas projetadas por arquitetos, intitulada *Changing Things/ Unchanging Things*, a qual ocorria na loja de departamentos Seibu, em Tóquio. Ito tentou mostrar os anseios de uma jovem mulher de Tóquio para a inserção na cidade (DANIELL, 2018) e solicitou à Sejima e a Kazumichi Imura, responsáveis pela concepção, que elaborassem um abrigo “leve”, originalmente pensado como um *pao*, tenda nômade da Mongólia, portanto, alinhado aos modos de vida nômade (DANIELL, 2018).

A instalação ressalta a figura da mulher cosmopolita, cujo modo de vida é resultado de mudanças de conduta da sociedade, o que envolve aspectos econômicos, tecnológicos e demográficos (ÁBALOS, 2003). Em sua análise crítica sobre a casa do século XX, Ábalos (2003) ressalta que, em termos sociológicos, esse novo comportamento propicia um aumento de mobilidade em detrimento da busca da mulher por uma estrutura familiar e uma majoritariamente vivência doméstica, importantes até então, tal qual se tinha como exemplo em arranjos tradicionais. Esses arranjos tinham o homem como sujeito central, com a posição estabelecida, provinda de uma linhagem familiar e cuja localização física determinava sua própria existência e seu destino.

Para Ábalos, esse projeto foi uma oportunidade que Ito encontrou de investigar, por meio de estruturas mínimas, “a mulher jovem,



Figuras 03 e 04 - *Pao I*



Figuras 05 e 06 - *Pao II*

independente, ociosa e consumista, um sujeito em si mesmo banal, mas que com sua mera presença — parasitária —, coloca em questão a trama social japonesa, altamente hierarquizada, sexista e tradicional” (ÁBALOS, 2003, p. 152). Sobre esse caráter parasitário da mulher nômade, objeto de estudo de Ito, Ábalos define:

Para civilizações ou os habitantes sedentários, este sujeito, assim como todos os nômades, é um parasita, um depredador que usa as cidades, e que, embora tenha delas se originado, contribui, a partir de sua perspectiva, para a sua destruição, na medida em que opera contra elas, como um fagócito que tomasse para si todos os benefícios de um esforço que é coletivo. (ÁBALOS, 2003, p. 152).

O novo sujeito social, habitante de uma cidade globalizada e repleta de informações, deriva da urgência pela inclusão de pautas sociais que contestam arranjos familiares tradicionais. Nos anos 1970, o país passou a ter a primeira onda de feminismo arquitetônico e então a mulher se torna ser central no debate da cidade. Itsuko Hasegawa, arquiteta de relevância para o cenário da arquitetura e, sobretudo, figura importante acerca da produção feminina na área, comenta que, “ao iniciar sua carreira, era extremamente difícil trabalhar simultaneamente em arquitetura enquanto se casava e criava filhos” (GÓMEZ LOBO et al., 2019, p. 1387, tradução nossa). A década seguinte representa um período produtivo para a disseminação de teoria de gênero e espaço, de modo que as relações de poder também estão inseridas na forma construída (GÓMEZ LOBO et al., 2019). Segundo Colomina (1997), a separação do arquiteto como sujeito da arquitetura do objeto se torna impossível, pois ambos estão no discurso, algo intrinsecamente observado na obra de Sejima.

A exemplo de *Pao*, vemos um interior organizado para atender às demandas dessa figura feminina, que dispõe de uma estrutura distribuída para o “embelezamento (o toucador), informação (uma mesa de telecomunicação) e repouso (uma mesa e uma cadeira)” (ITO, 1991, p. 152). Toyo Ito complementa que:

Um corpo humano é primeiro envolto em roupas, depois em arquitetura e, finalmente, no espaço urbano. A escala é diferente a cada vez, mas todas essas coisas são destinadas a envolver o corpo humano. Entre os três móveis instalados, o primeiro visa obter informações. A mulher nômade deve saber o que está acontecendo e onde está, onde está o restaurante mais badalado da cidade, etc. A segunda é uma penteadeira em frente à qual ela se maquia e se veste para sair. A silhueta da mulher é projetada primeiro na tela interna, antes de ser envolta em roupas. O último elemento é uma mesa: ela se senta lá para tomar uma xícara de café quando volta para casa para um breve interlúdio de realidade. (ITO, 1991, p. 97).

Como uma autêntica jovem garota de Tóquio, *Pao I* foi supostamente inspirado nos modos de vida de Kazuyo Sejima, cujo estilo era “[...] verdadeiramente urbano” (SEJIMA, 2018, p. 275, tradução nossa). Ainda que Sejima tenha sentido não alcançar o objetivo de um “transporte leve” em *Pao I* – por tê-lo avaliado como opressivamente pesado (HASEGAWA, 2006, p. 7, tradução nossa) –, a concepção do projeto traz a necessidade de promover espaços a partir de uma composição compacta em um programa mínimo, inserido em um contexto dinâmico, tal qual a cosmopolita capital japonesa. Essa característica reverbera em outros projetos da carreira de Sejima.

O projeto *Casa das Ameixeiras* surgiu como demanda de um jovem casal que precisava acomodar a família: seus dois filhos – à época, uma criança de 13 e outra de 6 anos – e uma idosa. A cliente Miyako Maekita, em entrevista concedida em 2004 para a revista *Domus*, revela ser francamente aberta a explorar ideias inovadoras, tendo sido essa a principal razão de afinidade com o trabalho de Sejima. Antes mesmo de escolherem a concepção do projeto, Maekita e seu companheiro – cujo nome não é mencionado na entrevista – notaram que as ameixeiras do terreno eram muito apreciadas pelos futuros vizinhos, sobretudo porque sua localização na esquina chamava a atenção de qualquer passante. A partir daí, estipularam como premissa a criação de um projeto que, nas próprias palavras da cliente, fosse “racional para uma casa individual que estaria em harmonia com o meio ambiente” (MAEKITA, 2004, n. p., tradução nossa), sendo indispensável e intencional manter as árvores do lote. Miyako Maekita e o marido decidiram pela contratação de Sejima a partir de publicações da arquiteta em que, para eles, poderia ter o trabalho definido como “leve, limpo e branco, [sem] nada de bravata” (MAEKITA, 2004, n. p., tradução nossa). Pode-se especular que, por serem profissionais de economia criativa, os clientes estavam mais abertos às possibilidades de experimentação que configuram a prática de Sejima. Segundo Maekita,

Meu marido e eu normalmente estamos na posição de convencer os outros de ideias, e quase todos os dias experimentamos a luta para fazer com que os outros entendam. É um credo de nossas profissões que, se algo é realmente excelente, as pessoas o aceitarão quando for lançado, e que cada “avanço não convencional” corajosamente apresentado como exemplo torna as coisas muito mais fáceis

para todos. Foi isso que tornou tão inspirador, tão divertido trabalhar com Sejima na criação desta casa.  
(MAEKITA, 2004, n. p., tradução nossa).

Maekita teve contato com um texto de Tadao Ando sobre a *Casa de Guerrilha Urbana*, o que expandiu seu entendimento sobre a concepção espacial de residências e como habitá-las. No texto, Ando explica que a função dessas casas era neutralizar a fachada, tornando-a avessa ao meio externo, propondo abstrair os interiores a tal ponto que um microcosmo emerge, configurando o que pode ser chamado de “ambiente empacotado” (ANDO, 1973, n. p. apud MAEKITA, 2004, n. p., tradução nossa). Ou seja, a ideia de Ando é que uma casa não precisa ser aconchegante, mas deve ser um “[...] lugar para sintonizar mente, temperar o corpo e, portanto, precisa ser luz e escuridão” (MAEKITA, 2004, n. p., tradução nossa).

Segundo Sejima, a *Casa das Ameixeiras* tem como referência formal um casulo, pois é um espaço temporário para acompanhar o crescimento dos filhos do casal até a idade adulta. A ideia não era de uma casa agradável e aconchegante, mas um espaço que acabaria por tensionar as próprias relações dos moradores, a começar pela ideia de privacidade, que é transformada, devido à ausência de portas internas e que propiciam, portanto, um ambiente único e inteiramente conectado.

A liberdade criativa conferida à Kazuyo Sejima por parte dos clientes se deu quase por completo, à exceção do pedido para manter as árvores de ameixeiras existentes no lote (Figura 7). Havia também a noção geral de conceber a casa a partir de um cômodo único – possivelmente inspirados em uma noção japonesa tradicional de vazio. Ainda em entrevista para a edição da revista *Domus*, Sejima



Figura 07 - Vista externa do terreno

(2004) relembra a dificuldade que encontrou para conceber um espaço de um quarto único, principalmente pela disposição já consolidada das árvores no terreno.

Como solução, Sejima propôs uma casa bastante compacta, com a subdivisão dos espaços em pequenos cômodos, mas de forma que todos eles se conectassem de alguma maneira. São espaços relativamente independentes (ou de grande independência) que compõem a casa, mas que se dispõem como um cubo mágico em que o uso cotidiano transforma cada espaço ocupado. Sem dúvida, tanto para os clientes quanto para a arquiteta, tratou-se de uma resposta original e instigante. As soluções adotadas fazem paralelo entre tradição e modernidade.

Entre esses aspectos, podemos destacar as transições graduais, as relações de luz e sombra e as características do vazio, elemento fundamental para compreender os modos de vida da sociedade japonesa e sua relação com o espaço de moradia.

### **Breve nota sobre o vazio**

O arquiteto Juhani Pallasmaa (2008) compreende a casa como elemento metafísico, meio pelo qual procuramos dar à nossa existência efêmera um desejo de eternidade. Em suma, para ele, trata-se de um espaço sagrado. Esse caráter transcendente também pode ser identificado nas casas tradicionais japonesas. Pelo termo “casas japonesas”, delimitamos aqui não tanto o que predomina na literatura a esse respeito, já que são variadas as interpretações que acabaram por enviesar características das obras<sup>1</sup>.

Fiquemos no exemplo da *Vila Imperial de Katsura* (Figura 8), recorrentemente mencionada como edifício exemplar da tradição japonesa. As ideias de permeabilidade e *promenade* que tanto seduziram os olhos ocidentais correspondem a um sistema de forte associação entre experiência espiritual e mundana, entre valores rituais e práticas de espaço. Para Heinrich Engel (1964, p. 436), a “ordem japonesa de religião-filosofia é caracterizada por uma identidade de crença religiosa e pensamento filosófico”, e essa prática espiritual de unificação de religião e filosofia não se restringe a templos ou locais públicos, mas estende-se ao cotidiano e à vida no lar. A casa japonesa é, portanto, o lugar para devoção e introspecção, espaço que estimula o habitante a uma busca por aspirações espirituais, e isso se manifesta, inclusive, nos elementos físicos e estruturais da casa.

---

<sup>1</sup> A ideia de cômodo vazio foi consideravelmente assimilada por arquitetos europeus como Bruno Taut e Walter Gropius. Para Gropius, aspectos da arquitetura tradicional japonesa, tais quais “flexibilidade completa de paredes externas e internas, mutabilidade e espaço multiuso, coordenação modular de todas as partes do edifício”, representam características alinhadas ao pensamento moderno (ISOZAKI et al., 2005, p. 353). Mesmo os expoentes do pensamento moderno no Japão se deixaram seduzir pelas ideias associadas à liberdade proporcionada pelos cômodos das casas, com duas divisórias opacas (*fusumae*) e translúcidas (*shoji*). O fascínio de Taut pela Vila Katsura influenciou a maneira como escolheu e dirigiu as fotografias de seu edifício: fotos em preto e branco, sem apresentar o telhado, realçando os fortes contrastes, o que remete às composições do concretismo. Porém, são interpretações aferradas ao aspecto plástico e à fisionomia dessas obras, sem considerar as questões de ambiência que se elaboraram ao longo de séculos. Para focar o exemplo conhecido do Vila Katsura, citamos a permeabilidade entre espaços, a ausência de hierarquia entre as edificações do conjunto e a permeabilidade entre exterior e interior.



Figura 08 - Vila Imperial de Katsura

Um dos elementos possíveis de serem identificados nessas espacialidades é o vazio, mas não o termo no sentido amplo, trata-se de um vazio que apresenta aspecto muito particular: o *genkan*, espaço rebaixado que prepara o sujeito para entrar na casa, onde se deixam os sapatos, elemento de divisão do chão da rua e do chão da casa; *engawa*, espaço intervalar que promove uma transição entre o externo e o interno, pode ser feito de diversas formas, que não está nem dentro nem fora, criando relações com jardins internos e externos e dando uma sensação de continuidade mas de profundidade, permitindo um limite mais difuso; elemento da sombra, quando se distinguem claro e escuro; divisória com *shoji* de madeira ou papel, com uma linguagem, de certa forma, vernacular, que cria conexão com o entorno, sendo o papel o articulador mínimo para a comunicação entre espaços; *fusuma*, divisória interna, entre outros.

Junichiro Tanizaki (2007) escreve que a ocidentalização da cultura japonesa, sobretudo ocorrida na Era Meiji (1867-1912), influenciou a desvalorização de costumes orientais tão importantes para a contribuição da experiência para o momento presente, tal qual a utilização de iluminação elétrica em detrimento de espaços pouco iluminados, ou seja, da penumbra. Tanizaki descreve:

Em Kyoto, existe um restaurante de nome Waranjiya, famoso por ainda iluminar seus aposentos com velas em antiquados castiçais. Fiquei muito tempo sem ir lá e quando os procurei na primavera passada descobri que tinham substituído velas e castiçais por imitações elétricas dos medievais abajures *andon*. Perguntei-lhes quando haviam adotado a novidade e responderam-me que o tinham feito muito a contragosto no ano anterior e apenas porque muitos

clientes reclamavam da excessiva obscuridade. “Mas se o senhor prefere velas em castiçais, nós a traremos com prazer”, acrescentaram. Uma vez que eu mesmo havia ido até lá com o único intuito de apreciar a antiga iluminação, pedi que assim fizessem. E foi então que percebi: a verdadeira beleza da laca japonesa só se revela plenamente na penumbra. (TANIZAKI, 2007, p. 24, grifo do autor).

Condições climáticas exigiram dos japoneses a criação de elementos de proteção às frequentes chuvas que cobrem as ilhas e os telhados que resguardam a edificação por meio de varandas (TANIZAKI, 2007), incorporando a sombra e a penumbra na caracterização fisionômica e na percepção desses espaços. Nos interiores das residências, o *tokonoma* (Figura 9) é um nicho no qual objetos de arte (rolos de pintura e caligrafia, arranjos florais e outros) são colocados e modificados ao interesse do habitante. As peças ali marcadas pela sombra ganham ainda mais destaque com a potência trazida pelo vazio que as guarda. Para explicar esse fenômeno, os japoneses fazem uso de um elemento de seu cotidiano: o ideograma *Ma*.

A escrita japonesa — sob influência chinesa — diferencia-se do alfabeto romano principalmente por não representar somente a tradução de um som, pois um ideograma representa a abstração de uma ideia. Como explica Michiko Okano (2012, n. p.), o ideograma *Ma* é conformado pela junção de outras duas imagens que significam “o sol que se entrevê por meio de um portal”.

間 = 門 + 日  
*Ma* = Portinhola + Sol



Figura 09 - *Tokonoma*

O *Ma* é um elemento de difícil tradução. É algo intrinsecamente relacionado à cultura nipônica por requerer uma percepção sensível que foi construída ao longo da história japonesa. Talvez, para os ocidentais, o desafio de compreender o *Ma* consista, sobretudo, em sua leitura dual do mundo (início e fim, bom e mau, velho e novo) em que, por exemplo, não há uma assimilação clara do cinza existente entre o branco e o preto, já que a tendência é valorizar o processo na percepção do que alguns autores caracterizam como entre-espaço (OKANO, 2014). Okano (2014) escreve o seguinte:

Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte. (OKANO, 2014, p. 151, grifo da autora).

O pesquisador francês Philippe Pelletier complementa a ideia de *Ma*, descrevendo-o como um fenômeno mutante, circunstancial e que varia conforme a disposição do intervalo que o compõe. Para o autor, como:

O *Ma* (間) é inicialmente o “lugar” (*ba*) onde estamos agora. A partir daí, desenvolve-se um senso de temporalidade. O “agora” em *ima* (*i-ma*) é o lugar no *Ma* onde “estamos” (*i in iru*) no momento. Às vezes, o *Ma* se expande, às vezes se retrai. Nas artes, na música, na dança, na pintura ou no cinema, como na

arquitetura, ele define esses momentos de suspensão ou “branco”. (PELLETIER, 2017, n. p., grifo do autor, tradução nossa).

Para difundir a ideia de *Ma* no Ocidente, o arquiteto Arata Isozaki realizou, no ano de 1978, em Paris, na França, a exposição *Ma: espaço-tempo do Japão*, em que, para o arquiteto, tempo e espaço são absolutos, homogêneos e infinitos no Ocidente, enquanto, no Japão, são flutuantes, ou seja, diretamente relacionados entre si. Com a exposição, buscou apresentar obras de arte de diversos segmentos em cadeia — artes visuais, performances, música etc. —, de modo a sugerir ao visitante a experimentação sensorial de maneiras distintas, aproximando-o da sensação que o *Ma* proporciona. Tratava-se, portanto, de uma tentativa de materialização da experiência para sua compreensão pelo Ocidente. Segundo Michiko Okano (2012, p. 126), os seguintes pontos indicam uma possível delimitação das espacialidades de *Ma*:

1. coexistência;
2. continuidade;
3. metáfora e/ou analogia;
4. ambiguidade;
5. memória;
6. corporeidade;
7. montagem.

Ainda segundo a pesquisadora, “o *Ma*, um espaço intervalar, ao mesmo tempo separa e ata, aponta a possibilidade de coexistência de elementos distintos e até opostos, como o interno e o externo, o público e o privado, combinações entre a construção, a natureza e a arte” (OKANO, 2012, p. 126, grifo da autora). Os limites entre eles

não são claramente demarcados, tornando possível a extensão do corpo no espaço, e, portanto, é tão importante que sejam percebidas as sensações da relação entre esses dois elementos (sensação de momento presente). Desse modo, para eles, as marcas do tempo, uma vez coexistindo com o espaço, são de grande valor ao objeto e, para isso, existe a expressão *wabi-sabi*. Tanizaki (2007, n. p.) coloca que, “conforme a superfície escurece, os versos que às vezes encontramos gravados nela passam a ser parte harmoniosa do conjunto”. Além disso, os japoneses se relacionam com a potência do espaço vazio.

As ideias de espaço-tempo reverberam também no conceito de vazio, que aparece, por exemplo, na música. Para os músicos japoneses, a “pausa” é importante, pois se configura como “o intervalo entre dois sons, a distância temporal, é o comprimento da duração do silêncio” (KATO, 2007, p. 109), ou seja, pode-se dizer que se configura como um vazio a suspensão de um som que se sabe da existência. Como pontua o pesquisador Hisayasu Nakagawa parafraseando o médico e filósofo japonês Baien Miura, “o nada e a existência fazem-se ambos de modo espontâneo. O vazio e o real também se fazem espontaneamente. Não há começo nem fim” (NAKAGAWA, 2008, p. 46), ou seja, o próprio vazio configura-se como uma camada potente que tensiona as relações e confere significado.

Na cultura japonesa, a pintura, tal qual a arte da dança, volta-se a uma expressão do tempo (KATO, 2007). A pintura retrata uma imagem específica de algo — pessoas, objetos, paisagens — em um tempo exato, de forma que, no quadro, “as pessoas não envelhecem, as flores não caem, o tempo não flui” (KATO, 2007, p. 114), mas, no contexto da arte japonesa, há técnicas que buscam representar o curso do tempo na representação: na primeira, há imagens iguais em tempos diferentes a partir do desenho de momentos distintos;

na segunda, são enfileiradas cronologicamente imagens de cenas de momentos diferentes. O que distingue principalmente as pinturas do hemisfério norte ocidental das japonesas é o processo do tempo, que é explorado de forma distinta em ambas as culturas, uma vez que o Ocidente “tende a ver o significado dos acontecimentos do presente em uma conexão com os acontecimentos do passado ou do futuro”, diferentemente do Japão (KATO, 2007, p. 119).

### **A casa: vazio e sombra**

As transformações da casa tradicional no tempo refletem também uma grande influência do período pós-guerra, sendo evidente que a derrota na Segunda Guerra Mundial importou costumes ocidentais, mais precisamente dos Estados Unidos, perceptíveis a níveis da vida cotidiana japonesa (NAKAGAWA, 2008). A exemplo,

Muitos hotéis instalaram capelas no interior de seus estabelecimentos, em geral no mesmo andar dos salões de banquetes. Podem assim oferecer aos clientes a possibilidade de celebrar uma cerimônia de casamento “à americana”. Para a jovem geração, é de bom-tom cumprir o rito cristão, que evoca a cultura norte-americana, trazendo uma inegável impressão de prestígio. A jovem esposa usa vestido de noiva branco e a cerimônia é às vezes celebrada por um falso sacerdote. Tal tendência começou com a ocupação norte-americana do pós-guerra. (NAKAGAWA, 2008, p. 9).

Como já vimos anteriormente, o modelo nLDK contribuiu para a transformação do habitar no Japão. Nas casas japonesas de classe média

alta do pré-guerra, os espaços integrados pouco se diferenciavam uns dos outros quanto aos usos diários e funções, “exceto em termos de tamanho e localização” (SHINOHARA, 2011, p. 77, tradução nossa). No pós-guerra, o cômodo único delimitado por tatames foi gradualmente fragmentado, conferindo maior privacidade a cada ambiente. Pensar o espaço combinado, ou seja, a sala multiuso, “foi um conceito americano do pós-guerra que evoluiu a partir de inovações no plano que originalmente podem ser creditadas a Frank Lloyd Wright ou, mais tarde, a Mies van der Rohe” (SHINOHARA, 2011, p. 77, tradução nossa) e que muito aparecem nas obras do expoente arquiteto Kazuo Shinohara, sobretudo em sua primeira fase de produção arquitetônica (STEWART, 2011).

Shinohara enfatiza, em seus projetos, a integração do espaço de estar e jantar em um único cômodo, sendo essa “[...] uma das principais contribuições de Shinohara à tipologia pós-guerra da residência japonesa” (SHINOHARA, 2011, p. 77, tradução nossa). Influenciada por Kazuo Shinohara durante sua trajetória, Kazuyo Sejima explica que:

Logo depois que entrei na universidade, vi alguns trabalhos de Kazuo Shinohara em fotografias tiradas por Koji Taki – não entendi nada sobre eles, mas achei extremamente interessantes. Lembro-me de ver a casa de Shinohara Casa em Branco (1964) e Casa com piso de terra (1963). Embora eu não soubesse então como sua arquitetura deveria ser entendida, nos meus tempos de universidade, parecia um sonho que tais coisas fossem possíveis. Então, no meu segundo ano, eu vi a casa de Toyo Ito em Nakano Honcho (White U, 1976) e Issei (Kazunari), a Machiya de Sakamoto Machiya em Daita (1976). Achei que eles foram extremamente claros em seus conceitos. (SEJIMA, 2018, p. 272, tradução nossa).

Kazuo Shinohara usou a *Casa em Branco* (1964) para experimentar um distanciamento da arquitetura tradicional japonesa, ele explica que “esta casa, produto final da minha longa luta com a tradição japonesa, serviria também como ponto de partida para a criação de um novo espaço” (SHINOHARA, 2011, p. 75, tradução nossa). Da mesma forma, Kazuyo Sejima, com o aval dos clientes, propõe uma criação inovadora com a Casa das Ameixeiras, onde a distribuição e a montagem dos espaços interiores guiam a composição. Com isso, cortes e plantas se confundem, tanto na hierarquia de espessuras, mínimas às suas possibilidades, como veremos à frente, quanto no desenho de cômodos de pés-direitos altos que, por vezes, dispensam acessos convencionais – o cômodo com a cama da filha, por exemplo, se acessa pela janela de seu quarto de estudos –, passando uma ideia de leitura da casa a partir de sua volumetria.

A ideia de cômodo único permeia o projeto das casas tradicionais japonesas quanto à composição espacial, de forma que tatames delimitam as dimensões internas, bem como abarcam diferentes funções dentro da dinâmica habitacional. Kazuo Shinohara (2011), com base nos escritos do crítico Siegfried Giedion, retoma a ideia de uma primeira semelhança formal entre a herança da tradição japonesa e a forma final disseminada pelo Modernismo, especialmente após a Segunda Guerra Mundial. Shinohara, porém, destaca as diferenças que as aparentes semelhanças escondem, relacionadas sobretudo a aspectos culturais que distanciam Ocidente e Oriente. Para aprofundar a compreensão do olhar estrangeiro ao vazio japonês, Shinohara parte da metodologia de Giedion criada para iniciar a discussão sobre arquitetura contemporânea, cuja proposição consiste em postular uma relação direta entre a arquitetura de um período e o conceito de espaço que alcança (SHINOHARA, 2011).

Kazuo Shinohara salienta que a racionalidade intrínseca ao pensamento ocidental estimula uma conexão direta entre conhecimentos artísticos, sendo a força motriz que rege a produção arquitetônica. Ele define que, “na arquitetura ocidental, existia definitivamente uma filosofia que a sustentava e esta se desenvolveu de mãos dadas com o progresso na concepção espacial relacionada às ciências” (SHINOHARA, 2011, p. 244, tradução nossa). Para isso, pegamos como ponto de partida o arquiteto suíço Le Corbusier, expoente do Modernismo no mundo, que foi grande influência para a construção do pensamento arquitetônico no século XX.

Giedion (2009) relembra que o problema da habitação foi o centro inequívoco dos primeiros trabalhos, tanto teóricos quanto práticos, de Le Corbusier. Ainda em 1916, em sua primeira casa convencional – como coloca Giedion –, o arquiteto suíço utilizou o concreto armado por ser um elemento que permite a disposição interna dos espaços mais flexível, tal como fazia Frank Lloyd Wright com o “planejamento aberto” do espaço (GIEDION, 2009). Corbusier utilizou-se desse material para a execução de seus projetos, sobretudo para os habitacionais. Anos mais tarde, em 1926, fruto de sua pesquisa sobre arquitetura, formula os cinco pontos que viriam a se tornar o símbolo da arquitetura moderna, são eles: edifício sobre pilotis, para permitir um deslocamento livre a nível do solo; fachada livre, para conferir independência funcional do esqueleto e da parede; planta livre, para que a planta pudesse ter um tratamento interno flexível; fachada em fita, como consequência do esqueleto da construção; e o terraço-jardim, para criar um espaço que se abre para o céu.

Fato é que o vazio como espaço, tal qual se identifica nas construções contemporâneas ocidentais e, mais especificamente modernas, à primeira vista, parecem se assemelhar às japonesas do ponto

de vista formal, mas é fundamental o reconhecimento de que se distinguem. Shinohara ressalta que, no Japão, o conceito de “espaço” não surgiu racionalmente como no Ocidente. A exemplo da *Vila Katsura*, edifício icônico da representação da arquitetura tradicional japonesa, a espacialidade do vazio tal qual conhecido e definido pela contemporaneidade se difere, já que, segundo o próprio Shinohara, a beleza é proveniente de sua “inexistência”. Para melhor compreendermos essa ideia, é necessário darmos luz às diferenças culturais que nos distanciam e entender que não se trata de um mero jogo de palavras, “uma vez que ‘espaço’ aqui se refere ao conceito criado no Ocidente, que visualiza uma entidade substancial em oposição ao espaço como o simples vazio do vazio cósmico” (SHINOHARA, 2011, p. 244, tradução nossa).

Uma das mais relevantes distinções entre Japão e Europa está na relação entre corpo e espaço. Juhani Pallasmaa (2008) destaca, a partir de um ponto de vista ocidentalizado, que a “visão elementarista também predomina na teoria, no ensino e na prática da arte e da arquitetura”, sendo “estas últimas [...] ao mesmo tempo reduzidas exclusivamente a artes do sentido da visão” (PALLASMAA, 2008, p. 483). Ou seja, a relação que a própria religião cria entre o indivíduo e as divindades se estende a um campo de percepção que exige do corpo um grau de envolvimento talvez ainda maior do que o próprio campo concreto da visão.

Nakagawa (2008, p. 48) lembra da diferença fundamental entre a gênese judeu-cristã e a japonesa ao sublinhar as relações de ambos com suas divindades: o primeiro grupo crê em um Deus criador do mundo, afirma uma verdade; o segundo, em um universo sem que um deus o tenha criado, sendo as divindades surgidas espontaneamente e, por si só, a verdade surge de modo natural, sem intervenção de um

ser exterior. Esse é um tema particular que enuncia os contrastes entre dualidade e difusão que caracteriza, genericamente, e diferencia Ocidente e Oriente.

Ao traçarmos uma relação entre o pensamento determinista do Ocidente, que se perpetua também na arquitetura, Anthony Vidler resgata a formulação quanto à sua nova experimentação formal, reconhecendo a necessidade de um campo ampliado, que, segundo ele, “procura superar os dualismos problemáticos que atormentaram a arquitetura por mais de um século: forma e função, historicismo e abstração, utopia e realidade, estrutura e vedação” (VIDLER, 2014, p. 247).

Talvez por essa razão que parte de algo tão intrínseco ao dualismo arraigado ao Ocidente, o espaço vazio, gera mal-entendidos, havendo uma problemática ao se traduzir um elemento carregado de semântica cultural de uma esfera para a outra. Segundo Michiko Okano (2012, p. 28), “deve-se lembrar que, do ponto de vista nipônico, causa certo estranhamento a aceção mais comum do termo ‘vazio’ na língua portuguesa: o espaço onde não há nada a não ser ar”. Mas tal percepção rui ao considerar um elemento fundamental à sobrevivência como o ar, um elemento vazio. Ou seja, a leitura ocidental acaba equivocadamente se referindo a esse elemento apenas quanto à sua “fiscalidade ou à sua visualidade (como se aparece aos olhos)” (OKANO, 2012, p. 28), à sua maneira objetivada e, de certa forma, achatada, em detrimento de um sentido semiótico como se entende no Oriente. Okano complementa que “um espaço físico considerado vazio da perspectiva ocidental, para um japonês, está pleno não apenas de ar, mas também de todas as possibilidades de preenchimento por outros elementos que ele abriga” (OKANO, 2012, p. 28).

No projeto das Ameixeiras (Figura 10), Sejima propõe uma casa com caráter efêmero, de forma que a fachada nua esconde muitas surpresas (POLLOCK, 2006). Entretanto, por dentro, configura-se como uma casa compartimentada, onde os espaços quase labirínticos surpreendentemente mantêm uma absoluta conexão de todos os dezenove ambientes que a compõem, apesar de ser contrastante, por sua aparência quase monolítica do exterior. Além disso, “os quartos de proporções inusitadas” (POLLOCK, 2006, p. 21, tradução nossa) passam a impressão de serem altos e apertados ou longos e estreitos, mas são pequenos e possivelmente desconfortáveis, tal qual os clientes solicitaram.

A montagem das finas chapas metálicas do espaço interior da casa oferece certa privacidade aos moradores, mas as janelas e os vãos desprovidos de fechamento conferem ao edifício a unidade e a fluidez desejadas pelos clientes, “ar, som e luz circulam livremente entre as salas e os andares” (POLLOCK, 2006, p. 20, tradução nossa). Sobre sua fluidez, Naomi Pollock pontua:

No primeiro andar, o quarto da menina, uma alcova do tamanho da cama, tem janelas internas que se abrem de um lado para o escritório e do outro para a sala de jantar localizada no térreo. A partir desta sala, uma porta *nijiriguchi* desenhada como a das casas de chá tradicionais junta-se ao quarto da avó. Desconfortável de atravessar, esse pequeno quadrado de abertura baixa permite que a avó e a neta se comuniquem sem precisar levantar a voz. (POLLOCK, 2006, p. 20, grifo da autora, tradução nossa).

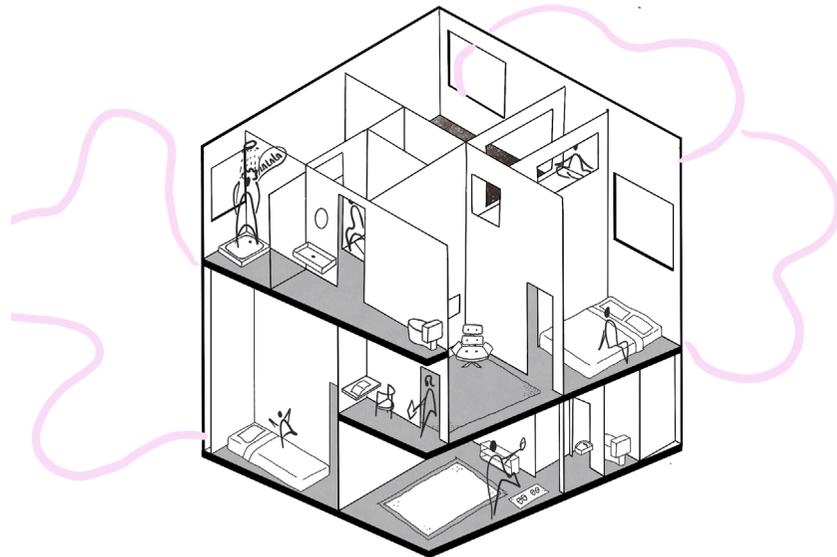
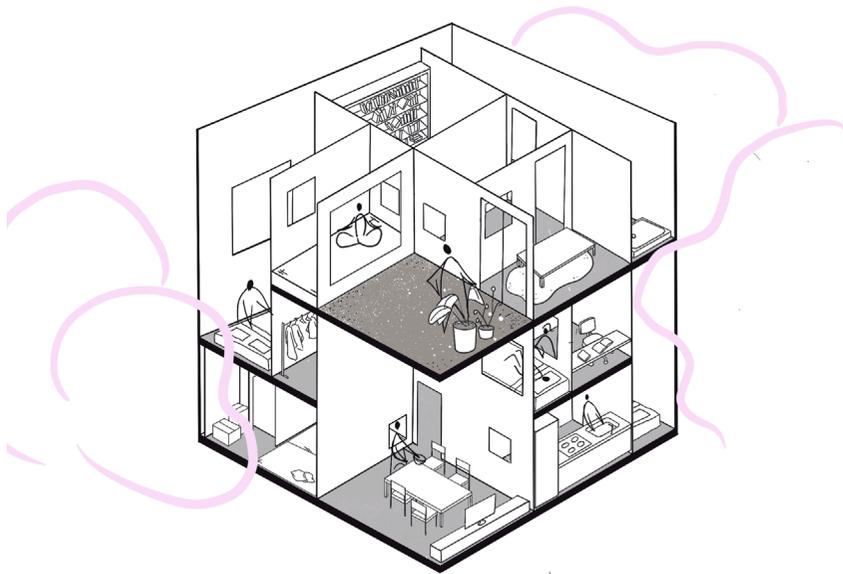
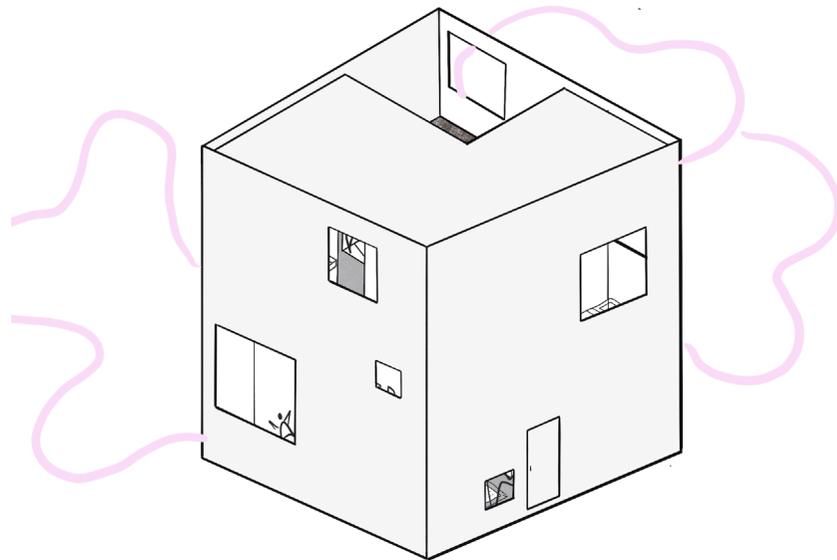
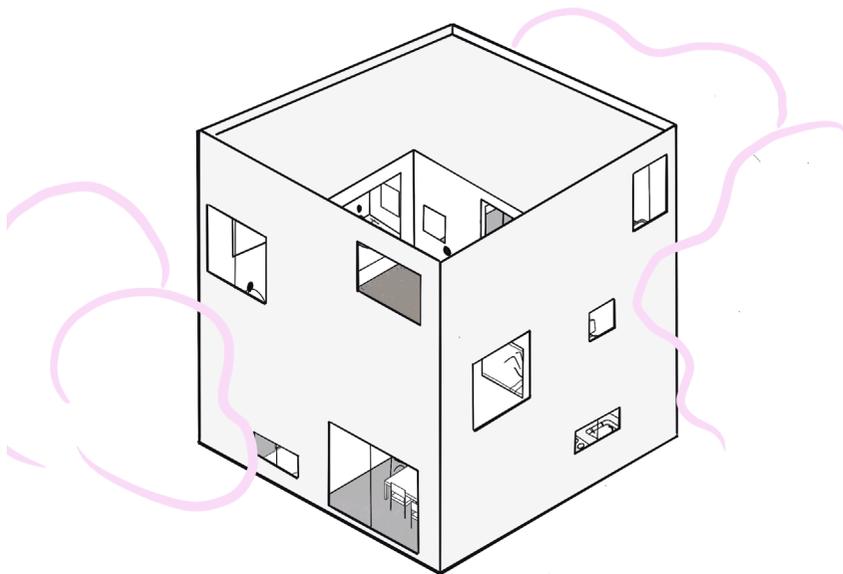


Figura 10 - Diagrama da Casa das Ameixeiras

Porém, a sensação de integração entre um ambiente e o outro não se restringe às conexões que se fazem nos recortes das divisórias, mas abrange as finas chapas metálicas que potencializam a percepção de unidade, uma vez que praticamente desaparecem no espaço. Além de sua fácil implementação por sua montagem e fabricação in loco, as divisórias internas possuem um arranjo complexo, o que suporta por si só a casa e evita a necessidade de uma estrutura à parte para isso, exceto a do pilar da escada em espiral, que se configura como a estrutura central. Com a Casa das Ameixeiras, Sejima propõe a casa como uma construção social, pois sua configuração em um espaço único, que parte das habitações tradicionais japonesas, é remodelada para uma realidade do presente, destacando as relações entre os habitantes.

### **De dentro para fora: a relação entre espaços**

Na *Casa das Ameixeiras*, Sejima propõe uma radicalização da estrutura por meio de finas chapas metálicas que variam de 55 mm, para os limites externos, e 16 mm para as divisórias internas (Figura 10). Essas divisórias remetem a elementos da arquitetura tradicional japonesa, aos planos deslizantes denominados *shoji*, elemento translúcido; e ao *fusuma*, elemento opaco. Sejima considera que, a partir da planificação do material, novas relações surgem, e interior e exterior tornam-se fisicamente mais próximos (SEJIMA, 2018).

A relação entre interior e exterior é tema central no trabalho de diversas autoras e autores na crítica arquitetônica do presente. Como vimos anteriormente, Beatriz Colomina (1996), aborda a remodelação da casa para a contemporaneidade, demonstra um ambiente dinâmico que “da mídia e da publicidade”

(COLOMINA, 1996, p. 8, tradução nossa) e transforma a percepção sobre público e privado. Na casa moderna, ocupar o espaço internamente é apenas ver e viver o cotidiano, enquanto, do exterior, é como ser emoldurado numa fotografia, num jornal ou num filme. Para quem está dentro, o mundo parece uma imagem a ser consumida, para aquele que está fora, o interior torna-se o objeto do consumo. Ainda para Colomina,

Multidões, compradores em uma loja de departamentos, viajantes de ferrovias e os habitantes das casas de Le Corbusier têm em comum com os espectadores de filmes que não podem consertar (prender) a imagem. Como o espectador de cinema que Benjamin descreve (“assim que seu olho apreende uma cena, ela já está mudada”), esses grupos habitam um espaço que não é nem dentro nem fora, público nem privado (na compreensão tradicional desses termos). É um espaço que não é feito de paredes, mas de imagens. Imagens como paredes. Ou, como diz Le Corbusier, “paredes de luz”. (COLOMINA, 1996, p. 8, tradução nossa).

Portanto, ao elaborar sobre a privacidade da casa moderna, a autora considera a desmaterialização das paredes, que alcançam menores espessuras com auxílio de novas tecnologias construtivas, tal qual Sejima fez na *Casa das Ameixeiras*, e não mais elementos sólidos e recortados por pequenas janelas. A definição do vazio espacial e das relações públicas e privadas transformam-se com as próprias paredes, que se tornam difusas por “flutuarem no espaço” (COLOMINA, 1996, p. 6, tradução nossa). Com isso, é necessário entendermos novas relações que surgem com a modernidade e que modificam nosso

senso de arquitetura, esta, por sua vez, é estruturada nas relações dicotômicas de público e privado, interno e externo, noite e dia, rua e interior, que se tornam, a partir daí, muito mais difusas.

A privacidade — ou a ausência dela em certa medida — imprime também caráter efêmero à *Casa das Ameixeiras*, pois o programa se ocupa dos mínimos espaços, por exemplo, para os quartos das crianças, com a intenção de reavê-los, conscientes de que serão reabsorvidos ao todo com a independência dos filhos (COLOMINA, 1996). Os recortes nas paredes emolduram quadros do bairro para ambas as relações — aqueles que veem de fora ou os que ocupam o espaço interno. Além disso, “as paredes brancas internas distorcem a percepção de profundidade, fazendo com que cada cômodo pareça uma fotografia: nítida, instantânea e plana” (POLLOCK, 2006, p. 21). Essas mesmas paredes enfatizam os objetos da casa, tais quais móveis, utensílios, itens pessoais de cada morador, colorindo e dando vida ao espaço com a própria ocupação.

As paredes delinham espaços muito pequenos; assim, sua proximidade acaba por eliminar a sensação de profundidade (Figuras 11, 12, 13, 14 e 15). As aberturas nas paredes enquadram os ambientes da casa e passam a impressão de espaços planos, pois não se pode dizer “o quão profundo ou raso é o espaço” (SEJIMA, 2004, n. p., tradução nossa) Essa composição de paredes justapostas nos remete a uma leitura da arte tradicional inerente ao Japão. Para Nakagawa (2008), a justaposição harmoniosa de elementos heterogêneos e até fragmentares, por muito tempo menosprezada pelos europeus, é característica à arte japonesa, sua riqueza reside em uma leitura ambígua e de contradições, própria do ser humano.



Figura 11 - Foto externa da casa



Figura 12 - Foto do terraço



Figura 13 - Foto do quarto da filha



Figura 14 - Foto do quarto do filho



Figura 15 - Foto da biblioteca

Nos espaços tradicionais japoneses, as portas de papel corrediças (*fusumae*) funcionam como quadros que recebem as pinturas, como os afrescos funcionam no Ocidente (NAKAGAWA, 2008). Na Casa das Ameixeiras, apesar de pequena, o tempo acontece de forma diferente do que numa casa padrão, em razão da fragmentação. Sejima comenta que “escolha não é uma questão de estar no quarto ou na sala, mas pode-se tirar uma soneca no pequeno espaço da alcova, ou as crianças podem conversar com a mãe na sala de chá”, enquanto que “os quartos das crianças também são separados em um lugar para dormir e um lugar para estudar” (SEJIMA, 2015, p. 67, tradução nossa), quer dizer, as ocupações concomitantes e inter-relacionais e, ainda assim, com certa independência, remetem a uma ideia de simultaneidade que converge com a ideia da representação de *fukinuki yatai*, por exemplo.

A percepção de justaposição está presente no Japão desde a Antiguidade e, na Idade Média, com a coexistência de escolas religiosas, uma vez que nenhuma pretendia ter o direito à supremacia e todas reivindicavam a tolerância compartilhada e recíproca, principalmente porque se havia erigido como princípio a “pluralidade dos valores” (NAKAGAWA, 2008, p. 102). A conformação em arquipélago fez do Japão um país isolado do continente, mas sua proximidade com a China e a Coreia manteve no país o senso de curiosidade por culturas estrangeiras, o que podemos perceber na importação da escrita chinesa e do budismo coreano (NAKAGAWA, 2008). Mais além, a pluralidade se perpetua também na culinária. O bentô, mais conhecido como uma cesta-refeição japonesa, é uma caixinha compartimentada que possibilita o armazenamento de “peixe, carne, legumes e legumes em salmoura para acompanharem o arroz e a sobremesa, [porém] a ordem com que as coisas são comidas não é fixa, pode-se começar pelo que se prefere no dia” (NAKAGAWA, 2008, p. 105), ou seja, os alimentos coexistem de forma pacífica

e prevalecem as vontades espontâneas daqueles que os comem. A percepção de coexistência por meio dessa espacialidade entre camadas se verifica também em espaços físicos como característica fundante de uma arquitetura tradicional japonesa, representada pelos *shojis*.

Segundo Toyo Ito (1999, p. 1), o filósofo Koji Taki coloca que há uma “profunda lacuna entre o espaço que forma as experiências dos seres humanos em suas vidas e um ambiente construído por um arquiteto”, de modo que o primeiro parece cumprir um papel mais funcional e o segundo é uma obra pensada e desenvolvida com certa intenção. Em sua obra, Sejima parece estar ciente do que implica ao projeto, o que nos remete à ideia de Toyo Ito de que a “representação de total transparência e homogeneidade simboliza o distanciamento do local e a extensão infinita do tempo e do espaço” (ITO, 1999, p. 2, tradução nossa). Quer dizer, ainda que os espaços pequenos sejam conformados em fragmentos, a casa mantém sua unidade e fluidez interna potencializando uma relação espaçotemporal única ao se viver ali.

Recorremos a Barthes (2016) para pensar o aspecto central da cultura japonesa a respeito da representação e da experiência. Ao discorrer sobre uma leitura das justaposições presentes na cultura japonesa, Barthes identifica na alimentação a seguinte situação:

[...] sobre a mesa, sobre a bandeja, a comida nunca é mais do que uma coleção de fragmentos, dos quais nenhum é privilegiado por uma ordem de ingestão: comer não é respeitar um cardápio (um itinerário de pratos), mas colher, com um toque ligeiro de palitos, ora uma cor, ora uma

outra, ao sabor de uma espécie de inspiração que aparece, em sua lentidão, como acompanhamento desligado, indireto, da conversa (que pode ser, ela mesma silenciosa). (BARTHES, [20-?], n. p. apud FONTANARI, 2018, p. 47).

O exemplo anterior indica um Oriente de uma lógica de impermanência, diferente da lógica causal do Ocidente. Ali, “os alimentos, dispersos e separados em pequenas porções sobre a bandeja, permitem ao sujeito construir de maneira livre e totalmente reversível seu próprio discurso alimentar” (FONTANARI, 2018, p. 47), ou seja, sua apresentação simultânea e uma não hierarquização induzem a uma escolha livre, assim como podemos inferir na representação *fukinuki yatai* (Figura 16).

A noção de *fukinuki yatai* traz para o debate na arte japonesa a representação em camadas, isso consiste na observação de um objeto tridimensional em posição oblíqua a partir de uma vista superior e que permite uma visão simultânea do todo. Um exemplo de grande relevância para a história japonesa é o emakimono, desenvolvido a partir da segunda metade do século XII, uma das primeiras formas de arte sequencial narrada em pergaminho. Esse sistema de representação era utilizado, em sua maioria, para contar uma história geralmente de forma cronológica, as cenas sem continuidade, em que o tempo e espaço dos acontecimentos se dão de forma diferente (KATO, 2007), ou seja, cenas simultâneas que não sugerem um começo, meio e fim. A técnica consiste na representação de uma vista aérea com a retirada da cobertura para que se consiga fazer a leitura de várias histórias concomitantes, convidando o leitor a montar a narrativa conforme sua preferência. Shuichi Kato complementa:



Figura 16 - Representação *fukinuki yatai*, *Tale of the Nun Akizuki*

O *emakimono* é feito para ser apreciado cena a cena, ou seja, vê-se uma cena estendendo-se uma parte do rolo, enrola-se o desenho que se acabou de ver e desenrola-se a próxima cena. Com a mão direita, é enrolada a parte já vista, e com a esquerda vai se desenrolando a parte ainda não vista, e nenhuma delas pode ser apreciada junto com a cena do passado quanto do futuro. O tempo flui do passado em direção ao futuro e aqui há algumas lembranças, intuições, o passado e o futuro não existem como base de consulta dos acontecimentos do presente. O tempo do *emakimono* é uma cadeia do presente que se enfileira de forma equivalente. Já que vemos as cenas estendendo-se sucessivamente, não conseguimos verificar a conexão mútua das cenas percorrendo o todo com os olhos. Cada cena é auto conclusiva, não afeta os acontecimentos anteriores e posteriores, e sua linha, coloração, ações da multidão, ambientes dos panoramas, etc. apresentam-se por si mesmas. [...] O *emakimono* não desestrutura o tempo, destaca a natureza auto conclusiva do (mundo no) momento da conscientização. Aqui as pessoas vivem o presente. (KATO, 2007, p. 120).

A simultaneidade da leitura no *emakimono* revela uma relação direta com o espaço-tempo quando se entende que os elementos passam por narrativas independentes, mas, ainda assim, inter-relacionadas, quer dizer, coexistem no momento em que se lê. Segundo a pesquisadora Michiko Okano (2012), ao que se difere do Ocidente, no Japão, há uma percepção de espaço-tempo em que a relação entre ambos se torna indissociável, impossibilitando seu entendimento de forma

isolada. A conjunção dos termos “espaço” e “tempo” representa uma noção nipônica ideal do momento presente, em que o agora (tempo) é completo por si mesmo, e não há necessidade de mostrar claramente a relação entre os acontecimentos do passado ou do futuro para extrair e esgotar o seu significado, enquanto o aqui (espaço) tem uma extensão infinita, representando o lugar onde se está (KATO, 2007).

A partir disso, consideramos que os seguintes elementos são centrais para uma leitura da *Casa das Ameixeiras*, como: 1) a relação entre cômodos, marcada pela lógica de correspondência e simultaneidade; 2) o vazio como conector entre espaços, no lugar das hierarquias que definem os acessos por meio de corredores; 3) os elementos divisórios (fusuma e shoji) como definidores de uma percepção mediada de forma difusa.

Ainda que em uma escala menor por se tratar de um projeto unifamiliar, todos esses elementos que verificamos na *Casa das Ameixeiras* convergem para o debate acerca das relações que surgem entre espaços públicos e privados. No capítulo seguinte, partiremos para a análise do próximo edifício, o *Complexo Habitacional Gifu Kitagata*, que apresenta essas características como premissas projetuais de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa.



# 2

## complexo habitacional gifu kitagata

Neste capítulo faremos a análise do *Complexo Habitacional Gifu Kitagata*, projetado por Kazuyo Sejima e equipe entre 1994 e 2000. Buscaremos frisar aspectos relacionados aos novos modos de habitação derivados de rápidas mudanças ocorridas no segundo pós-guerra, quando a sociedade japonesa experimentou vertiginosas transformações socioeconômicas e culturais. Primeiramente trataremos do problema da habitação em altura e sua repercussão no ambiente arquitetônico no país. Nesse aspecto, o papel dos metabolistas e de programas habitacionais de longo escopo foi fundamental. Em seguida, passaremos à análise do edifício, considerando sua importância para a arquitetura de Sejima em direção a variadas experimentações calcadas na subversão de padrões quanto ao modo de habitar. Para tanto, consideramos

essenciais a relação entre público e privado, espaços coletivos dispostos nos pavimentos e a permanência de valores tradicionais em um espaço contemporâneo.

### Um caso de habitação em grande escala

A partir dos anos 1950, o Japão atravessa um período de êxito econômico que impactou o modo de vida coletivo. Desde a Era Meiji (1868) até a metade do século XX, o país consolida um processo de abertura para o Ocidente e, com isso, características do modo de viver em território agrícola passam a ser reconfiguradas pelo êxodo rural ocorrido no país (GALLEGO FERNÁNDEZ, 2013). Isso trouxe um aumento da concentração de famílias nucleares e o consequente adensamento de cidades como Tóquio.

O cenário era favorável para grandes especulações e experimentações no âmbito urbano, de forma que foram necessárias e variadas as respostas à crise habitacional. Arata Isozaki (2011) ressalta que o processo de modernização urbana trouxe inúmeras respostas desequilibradas, entre elas: uma projetada por uma visão de futuro para resolver o problema do crescimento populacional e outra que buscou uma resposta para o mesmo problema, mas pautada em soluções aplicadas no Ocidente (ISOZAKI, 2011), ou seja, em um contexto distinto.

Em 1960, foi realizada a Conferência de *Design* em Tóquio, organizada por arquitetos e designers de todo o mundo com o intuito de promover discussões sobre problemas relacionados à modernização e vivenciados durante o segundo pós-guerra, na tentativa de alcançar melhores indicadores para a vida urbana. É nesse contexto que

surge o Metabolismo, formado por arquitetos, *designers* e artistas japoneses, dentre eles: Naburo Kawazoe, Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa, Masato Otaka e Fumihiko Maki. Um dos objetivos do grupo era impulsionar um revisionismo humanista que enfatiza a metáfora biomórfica (ISOZAKI, 2011), associado ao termo “orgânico” como algo que diz respeito não tanto a uma analogia biológica, mas antes a uma lógica adaptativa e de funcionamento que especula a incorporação das transformações ao longo do tempo, tal qual ocorre com organismos vivos.

Para Isozaki, os metabolistas pretendiam apresentar uma visão concreta da sociedade vindoura, postulando os grupos humanos “como um processo no desenvolvimento cósmico do átomo à nebulosa” (ISOZAKI, 2011, p. 62, tradução nossa). Isozaki explica que o termo biológico “metabolismo” deriva do fato de que, para eles, “design e tecnologia nada mais são do que extensões do poder humano vital, por isso não aceitamos simplesmente o metabolismo da história como natural, mas buscamos desenvolvê-lo ativamente” (ISOZAKI, 2011, p. 62, grifo nosso, tradução nossa).

Um dos grandes pontos levantados pelos metabolistas encontrava-se na flexibilidade dos espaços, sobretudo por acreditarem que sociedade moderna à época necessitava de arranjos para abrigar essas mudanças. Naquele momento então, os arquitetos se incumbiam de escolher entre vários componentes e conexões para montagem da casa e instalá-los com o auxílio de peças pré-fabricadas que viabilizariam a organização dos futuros edifícios de acordo com as necessidades e inclinações das pessoas (LIN, 2010).

A *Sky House* (Figura 17), de Kiyonori Kikutake, é um dos edifícios mais icônicos do movimento metabolista. Foi a primeira exploração da



Figura 17 - *Sky House*

ideia de um edifício capaz de responder organicamente a ciclos de crescimento e decadência (LIN, 2010). Essencialmente, trata-se de “uma caixa quadrada elevada por quatro painéis altos de concreto” que subvertia os sistemas convencionais de construção — com colunas sustentando os edifícios nos vértices —, as colunas da casa são largas e ficam centralizadas em suas arestas, elevando-a sobre a encosta (LIN, 2010, p. 18, tradução nossa). Além disso, no interior, o programa é distribuído com a localização da cozinha e do banheiro nas bordas externas do espaço, para que o centro se mantenha vazio e permita ao arranjo espacial uma flexibilidade, com possibilidades de futura adição e renovação.

Os rearranjos de plantas das edificações que surgiam para uma adequação e um alinhamento ao modo de viver no Japão e no mundo, tal qual a flexibilização do desenho e a influência da produção do Ocidente, introduziram as habitações coletivas, que mais tarde dariam origem a arranha-céus de apartamentos. Por consequência, naquele período, os pisos dos conjuntos residenciais nos arredores de Tóquio passam a ecoar “a ideia de família moderna, derivada de uma ideologia inevitavelmente ocidental” (GALLEGO FERNÁNDEZ, 2013, p. 71, tradução nossa).

A rápida recuperação da guerra, seguida de um crescimento econômico de alta velocidade de cerca de vinte anos — entre 1950 e 1973 —, resultou num desenvolvimento econômico em ritmo impressionante (ZHANG, 2017). Apesar disso, as cidades japonesas ficaram em ruínas, e grande parte da população sem abrigo. Diante desse problema, o Estado priorizou a recuperação do setor industrial, o que correspondia a quase todos os fundos e recursos disponíveis no país. Com isso, setores como habitação social ficaram em segundo plano.

Contrariando essa tendência de falta de investimento, o que se viu no Japão no século XX foram transformações expressivas da forma de habitar. Inclusive, o grande contingente habitacional demandou a assimilação de modelos de moradias coletivas, além de casas pré-fabricadas. Em toda a parte, programas habitacionais de grande escopo — como o nLDK — resultam em arranjos programáticos, materiais e detalhes construtivos semelhantes.

No mundo ocidental, a produção em massa refletia, sobretudo, o pensamento da ideia da “máquina de morar” desenvolvida por Le Corbusier, em que a casa, sob a influência de uma era de grande produção industrial, opera de acordo com padrões baseados na análise lógica de experiências vividas (CORBUSIER, 1986). O autor complementa que

Uma casa é uma máquina de habitar. Banhos, sol, água quente, água fria, calor à vontade, conservação dos alimentos, higiene, beleza no sentido da boa proporção. Uma poltrona é uma máquina para sentar e assim por diante. Nossa vida moderna, quando estamos ativos (exceto nos momentos em que vamos para mingau e aspirina), criou seus próprios objetos: seu traje, sua caneta-tinteiro, seu lápis sempre afiado, sua máquina de escrever, seu telefone, seu admirável móvel de escritório, seus vidros laminados e seus inovadores baús, a navalha e o cachimbo de sarça, o chapéu-coco e a limusine, o vapor e o avião. Nossa época está fixando seu próprio estilo dia a dia. Está lá sob nossos olhos. Olhos que não veem. (CORBUSIER, 1986, p. 95, tradução nossa).

Le Corbusier introduz um novo morar, fruto da necessidade de se pensar a habitação em larga escala e que se pauta em uma arquitetura que “opera em padrões”, os quais, por sua vez, se estabelecem a partir de uma “questão de lógica, análise e estudo minucioso” e partem de um problema anteriormente declarado (CORBUSIER, 1986, p. 4, tradução nossa). Foi com o projeto para a Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952) (Figuras 18, 19, 20 e 21) que Corbusier concretizou o seu ideal de habitação em grande escala. O edifício, desenvolvido para alojar 1.800 habitantes, dispõe de 23 andares, que se distribuem em unidades habitacionais mínimas, restaurantes e lojas, bem como cobertura e equipamentos educacionais (infantário) e recreativos (ginásios e piscina), ratificando sua ideia de uma produção em massa “saúdável e digna” e que conta com equipamentos para dar qualidade de vida à existência humana (CORBUSIER, 1986).

Compreender as transformações da forma de morar foi essencial para o desenvolvimento da arquitetura à época. Com essa reformulação do pensamento, a produção de arquitetos e arquitetas como Kazuyo Sejima destaca-se por promover um rearranjo da habitação coletiva conforme a sociedade requeria. Sejima explica que a oportunidade de desenvolver o complexo residencial Gifu Kitagata surge de um convite feito em 1994 pelo arquiteto Arata Isozaki, coordenador da comissão de projeto, a ela e às arquitetas Elizabeth Diller, Christine Hawley e Akiko Takahashi – sendo as representantes de seus estúdios – para o desenvolvimento de quatro edifícios de habitação coletiva a serem construídos na área. No contexto em questão, Kazuyo Sejima já trabalhava em parceria com o arquiteto Ryue Nishizawa. O complexo era parte de um projeto de reconstrução de habitação pública em grande escala gerenciado pela prefeitura de Gifu.



Figura 18 - *Unité D'Habitacion de Marseille*



Figura 19 - Corredor interno da *Unité D'Habitation de Marseille*

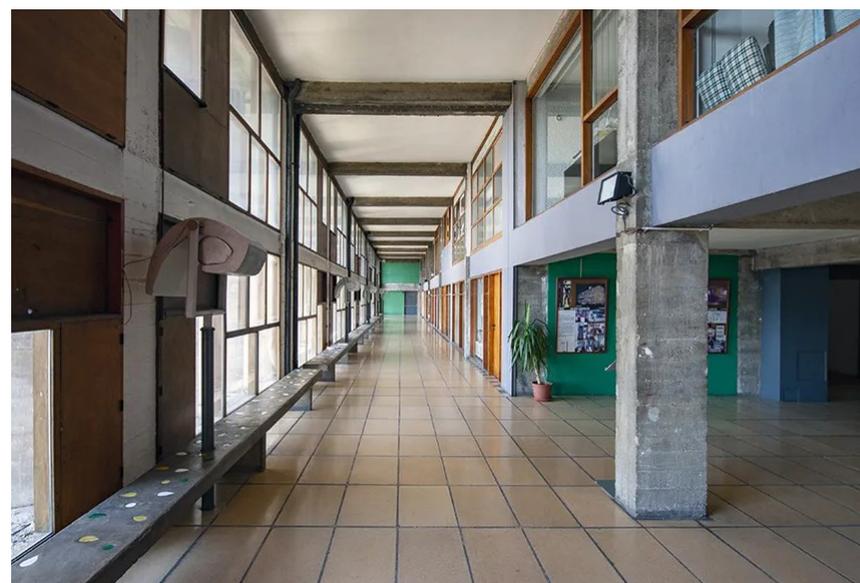


Figura 20 - Área comum da *Unité D'Habitation de Marseille*

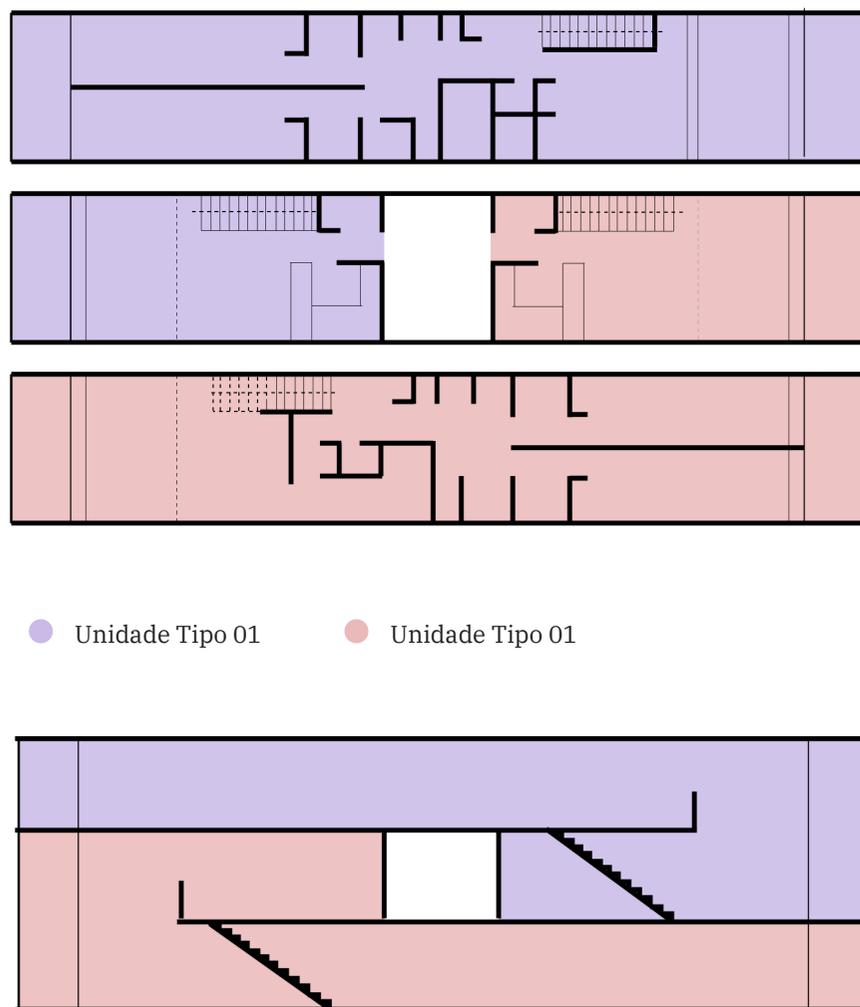


Figura 21 - Diagrama de planta e corte da habitação padrão da *Unité D'Habitation de Marseille*

Entre 1994 e 1996, simultaneamente ao projeto para Gifu Kitagata, Kazuyo Sejima se candidatou para desenvolver a pesquisa privada intitulada *Housing and Community* (ou Moradia e Comunidade), sobre a natureza dos edifícios de habitação coletiva de Tóquio, o que possibilitou o aprofundamento em questões de adensamento que foram essenciais ao projeto em *Gifu*. Com o estudo e as viagens dentro e fora do Japão, Sejima viabilizou protótipos para cinco tipos de edifícios, cuja média era de 60 a 70 m<sup>2</sup> por unidade – dimensões-padrão de habitação pública no país à época (SEJIMA, 2015). A arquiteta afirma que se atentou “ao que poderia ser chamado de proporção média de prédios por terreno que constitui os subúrbios, as áreas residenciais e o centro da cidade” (SEJIMA, 2015, p. 35, tradução nossa), considerando, a partir daí, diversas possibilidades de configurações.

A pesquisa de cunho teórico tinha como objeto os tecidos urbanos da cidade e as formas de habitação correntes em qualquer parte do Japão, destacando o fato de que, com a padronização nas moradias a partir do sistema nLDK, os estilos de vida tornaram-se também semelhantes. E, segundo ela, diante disso, “somos impelidos a considerar a inclusão do espaço exterior no projeto de habitação coletiva” (SEJIMA, 1996, p. 130, tradução nossa), o que tornou central no estudo a relação entre a habitação coletiva e o contexto da cidade, portanto, a privatização do espaço exterior. Os espaços exteriores eram considerados à parte das habitações coletivas e, na contramão, Sejima e equipe buscaram criar possibilidades para dispor os prédios em um determinado local. Como metodologia de estudo, a equipe definiu que o conjunto de volumes criados a partir dos edifícios seria a “paisagem de volume” (SEJIMA, 1996, p. 120, tradução nossa).

Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa decidiram desenvolver três protótipos principais e outras duas derivações para a nova morada

na metrópole. Edificações que poderiam comportar 120 unidades por hectare, entre eles os tipos: prédio baixo (01), prédios médios (02a e 02b) e prédio alto (03a e 03b). Podemos depreender, sobretudo a partir da avaliação da “paisagem de volume” – conceito definido por eles para designar o resultado da volumetria tridimensional no conjunto –, que, em um conjunto de edifícios baixos, tem-se menos espaço aberto e, em grandes edifícios, como arranha-céus, tem-se mais espaço de circulação (SEJIMA, 1996, p. 128, tradução nossa). Além disso, a compreensão quanto ao estilo de vida como um reflexo do contexto urbano também foi essencial, por exemplo, espaços baixos e mais abertos conferem um estilo de vida mais bucólico, enquanto tipos medianos permitem um estilo de vida mais equilibrado. Entre as tipologias urbanas, três disposições predominantes resultaram em cinco desenhos.

**1.** Edifício baixo (Figura 22): configurado por jardins separados, ocupação de 60% do terreno, estacionamento subterrâneo de um piso e unidades habitacionais de dois pavimentos. As unidades são compostas de jardim aberto, cozinha, área de serviço e três quartos.

## **2.** Edifício médio

**a.** Edifício em curva S (Figura 23): ocupação de 30% do terreno, blocos de quatro andares com escadas com parques semissubterrâneos de pilotis e blocos residenciais de quatro pavimentos. As unidades são acessadas por escadas, sem elevadores e permitem combinações aleatórias de espaços internos públicos (sala de jantar) e restritos (quartos). Foram desenvolvidos para que os espaços interiores possam se adaptar e criar novas formas e volu-

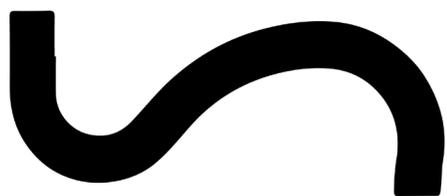
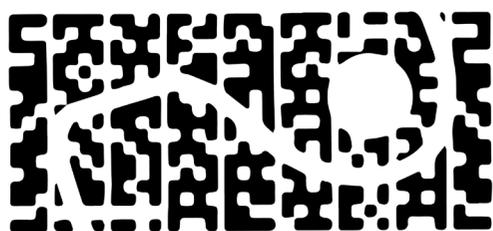
mes se as condições ambientais do contexto, que atingem a unidade a partir dos espaços abertos, forem as mesmas.

**b.** Edifício (ou bloco) com quadra central (Figura 24): ocupação de 30% do terreno, blocos de quatro pavimentos com escadarias, estacionamentos semissubterrâneos com pilotis. Volume alongado permeando o perímetro do terreno e espaço aberto dividido em pátio e exterior. Cada unidade habitacional conta com terraço em ambos os lados, sendo uma área mais pública (sala de jantar) e um espaço privado (quartos), que são potencialmente divididos. Há possibilidade de arranjos internos distintos para o caso de mais de plantas com mais de um quarto, bem como a possibilidade de ajuste do próprio volume para topografias não planas.

## **3.** Edifício alto

**a.** Edifício disperso em arranha-céu (Figura 25): blocos residenciais de dez pavimentos (nove mais o pilotis), ocupação de 12% do terreno. Uma unidade habitacional por pavimento e implantado ao centro do terreno com espaço aberto circundante. Empilhamento de unidades livremente planejadas cujo volume resulta em proporções e é delineado de formas únicas e plurais. O espaço de convergência entre os blocos funciona como “uma zona de amortecimento visual, física e psicológica para esses arranha-céus do tipo torre-em-parque” (SEJIMA, 1996, p. 128, tradução nossa).

**b.** Edifício em zigue-zague alto (Figura 26): blocos de onze pavimentos com corredores de um lado (*pilotis*



mais blocos residenciais de dez pavimentos), ocupação de 12% do terreno. Volume mais estreito para a melhor orientação das unidades (voltadas para o sol). A contorção do prédio possibilita que seja mais longo e todas as áreas possuam espaços abertos no entorno. Há possibilidade de variedade de unidades habitacionais e seus terraços individuais surgirem como buracos aleatórios no conjunto, revelando vislumbres da paisagem do outro lado do quarteirão e reduzindo sua qualidade monolítica; embora separado do solo, facilita o contato com a natureza (SEJIMA, 1996).

Os arranjos possíveis da pesquisa teórica de Sejima contribuíram diretamente para a concretização de uma das suas obras de maior relevância, o edifício de habitação coletiva localizado em *Kitagata*, em um subúrbio residencial a 8,1 km do centro da província de *Gifu* e a cerca de 275 km do centro de Tóquio (Figura 27). É uma área caracterizada por “moradias livres, terrenos agrícolas, lotes não desenvolvidos, templos, cemitérios, estacionamentos, um grande complexo comercial e um conjunto de edifícios de apartamentos de múltiplos andares” (FIELD, 2015, p. 81, tradução nossa).

O programa era destinado à construção de um complexo habitacional de 430 unidades. Kazuyo Sejima e equipe eram os responsáveis por acolher 107 unidades do complexo no edifício que poderia se configurar sem restrições normativas com relação à legislação – as soluções ficariam a cargo das arquitetas e arquitetos responsáveis. Como ponto de partida para o desenvolvimento dos projetos, Isozaki solicitou ao grupo o desenho desde o masterplan aos espaços interiores dos apartamentos – e que o projeto começasse a partir destes. Houve então um workshop para que as arquitetas e os arquitetos

Figura 22, 23, 24, 25 e 26 - Diagramas de ocupação do espaço urbano

participantes fossem observar e estudar o terreno (DANIELL, 2018). Na ocasião, Sejima menciona já terem analisado os requisitos básicos e feito a proposição para opções de pavimentos baixos e altos, mas os estudos e prototipagens se prolongaram por meses, assim como seguiu o projeto de Akiko Takahashi e diferentemente dos escritórios estrangeiros, cujas propostas já se encontravam, como menciona Sejima (2018, p. 281), com seus “projetos arquitetônicos resolvidos”.

### Sejima em Gifu

Toyo Ito considera Kazuyo Sejima “um novo tipo de arquiteta”. Ele afirma que “sua concepção sobre arquitetura difere totalmente de outros profissionais” por não haver “nenhum sentido de continuidade histórica na forma como ela concebe a arquitetura” (ITO, 1996, p. 18, tradução nossa). Ito explica que os processos de concepção projetual de Sejima são tratados de forma pragmática, uma vez que ela organiza as condições funcionais do programa do edifício em um diagrama final do espaço e, em seguida, materializa-o. Trata-se de um pensamento diagramático em que detalhes construtivos, seleção de materiais e cores também são expressos na composição linear e superficial do diagrama sem que sejam alterados na realização do objeto arquitetônico (ITO, 1996). Ito segue:

[...] o sentido de relação física com o espaço que se ganha com os projetos de sua estrutura não é a mesma forma de relação física experimentada até então com o que poderia ser chamado de “arquitetura anterior”, mas algo que reside pura e simplesmente nas formas e nos modelos espaciais abstratos. Quando nos encontramos num espaço que ela produziu, é nos dado

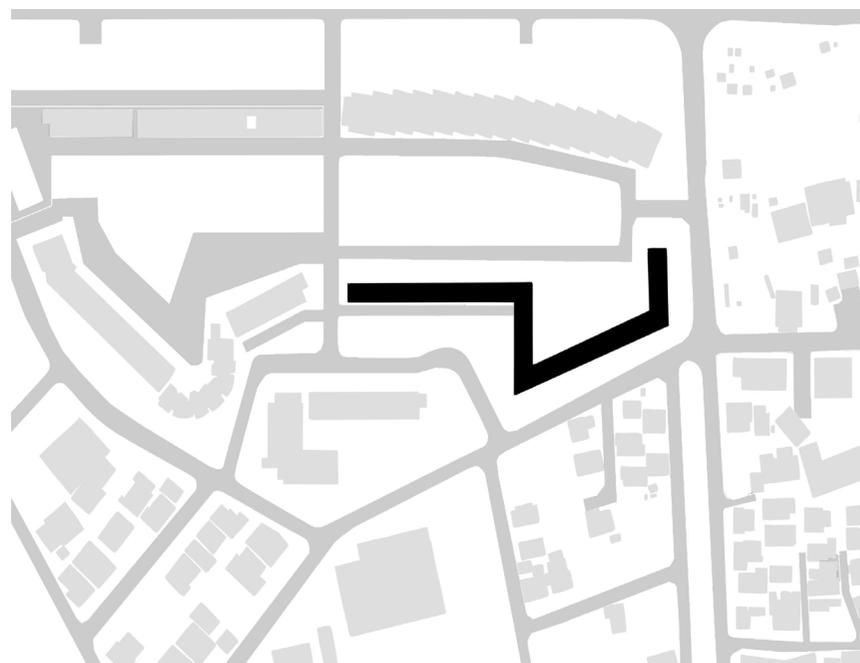


Figura 27 - Mapa de implantação do complexo habitacional de Gifu Kitagata

sentir uma relação totalmente nova entre o espaço e o corpo. Somos compelidos a sentir exatamente o mesmo tipo de experiência espacial que poderíamos encontrar se andássemos pelas cidades e estruturas em um jogo de computador. Um espaço desse tipo não tem textura nem cheiro; é físico mas, ao mesmo tempo, um plano abstrato. Não podemos deixar de sentir que nossos corpos são como os de andróides em um espaço onde não existe calor corporal, transpiração ou cheiro. (ITO, 1996, p. 20, tradução nossa).

O pensamento diagramático que encontramos na obra de Kazuyo Sejima parte de uma montagem tridimensional do programa. Em Gifu, cada quarto é constituído unicamente por paredes estruturais, ou seja, a estrutura propiciava a elaboração por meio de diagramas. Com efeito, a própria estrutura confere transparência, pois, por sua fina espessura e montagem, acaba por “desaparecer em outra coisa, seja partições ou simplesmente a forma em que você experimenta o espaço, assim, a figura da estrutura é borrada” (SEJIMA, 2000, p. 12, tradução nossa).

Em entrevista, Sejima conta ter desenvolvido várias propostas a fim de potencializar uma relação entre a vida e a cidade, de forma que os volumes — ou diagramas finais — fossem concebidos a partir do estilo de vida daquela sociedade. Passeios de trem também foram importantes para a disposição das soluções do edifício concreto, de modo que a arquiteta buscou entender a relação dele com a cidade e como o volume surgiria no percurso. Por isso, ela definiu como essencial o uso de soluções extremas como uma profundidade rasa do edifício (SEJIMA, 2015), que permitia como consequência uma montagem mais diversa de unidades.

O processo de criação para o complexo habitacional resultou, como em outras ocasiões de sua trajetória, num edifício que equivale ao “diagrama do espaço usado para descrever abstratamente as atividades mundanas pressupostas pela estrutura” (ITO, 1996, p. 18, tradução nossa). A estreita fita distorcida, como se vê, abrange diferentes configurações de unidades habitacionais que refletem uma sociedade plural e atual, como Sejima sempre defende. Além do que, a variedade de tipos arranjados livremente no volume gera um corte complexo do edifício e ratifica o caráter diagramático que Sejima imprime em suas obras (Figuras 28 e 29).

Diferentemente do que se conhece em blocos de habitação pública, que são geralmente mais monolíticos (SEJIMA, 1996), os arquitetos propuseram a redução da profundidade das unidades. Estas, por sua vez, são compostas de terraço, cozinha e quartos, todos dispostos na fachada que recebe maior insolação. Com efeito, é possível perceber, desde o exterior, as silhuetas dos moradores que circulam no interior do edifício, visíveis por meio da tela que veda uma fachada, mas também confere vivacidade ao projeto por refletir a ocupação dinâmica de uso do espaço.

Em entrevista a Alejandro Zaera (2000), Ryue Nishizawa relembra que no Japão as habitações públicas possuem um forte caráter de efemeridade e são demolidas após o prazo de validade aproximado de trinta anos. Sua reconstrução deve levar em consideração as características das edificações originais para que então se possa conceber o novo projeto. Este, por sua vez, deve se tornar quatro vezes maior, porque “cada unidade deve dobrar de tamanho, e o número total de unidades por área do solo também deve ser dobrado” (NISHIZAWA, 2000, p. 11, tradução nossa). Com isso, para o projeto de Gifu, partiu-se da questão fundamental de lidar com um volume

Figura 28 - Diagrama axonométrico da montagem das unidades habitacionais do complexo *Gifu Kitagata*

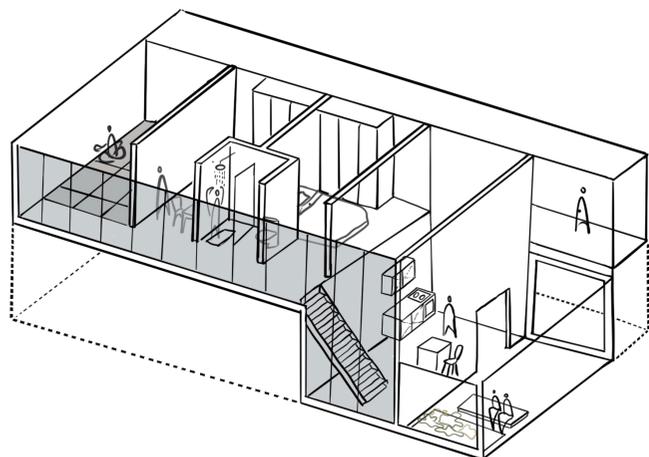
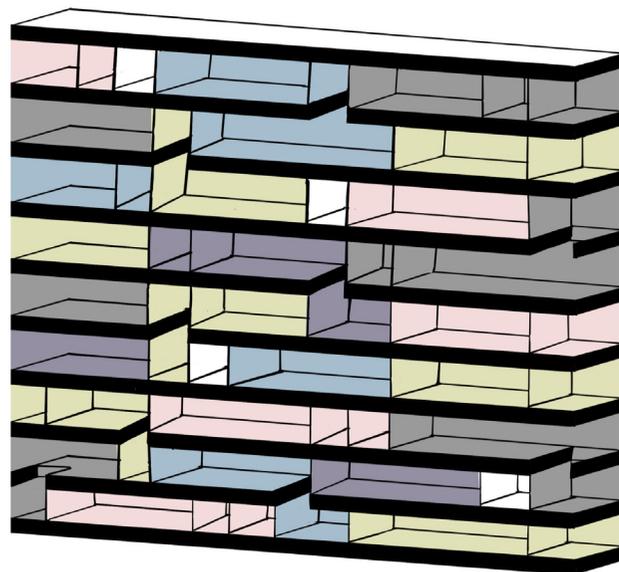


Figura 29 - Diagrama axonométrico de unidade do complexo *Gifu Kitagata*

quatro vezes maior do que as edificações anteriores que ali estavam, que eram de dois andares e, portanto, de densidade muito baixa. Muitas propostas foram feitas, mas Nishizawa complementa que “no final descobrimos que, embora o edifício possa ser muito grande e muito alto, se ficasse muito fino, não seria tão ruim para o entorno” (NISHIZAWA, 2000, p. 11, tradução nossa); dessa forma, seria possível controlar o impacto na paisagem.

No capítulo anterior, discorremos sobre como o sistema nLDK foi amplamente empregado em residências no período pós-guerra e, ao desenvolver o projeto, Sejima e Nishizawa tentaram fazer elaborações contrastantes em relação à forma de habitação social desse sistema. Para Sejima e Nishizawa, as famílias formadas por casais e filhos correspondem a um pequeno percentual entre os arranjos da casa. Portanto, propuseram a busca por soluções flexíveis para as configurações de plantas, de modo que o *Complexo Habitacional Gifu Kitagata*, ainda que seja um edifício em altura, subverte aspectos de uma arquitetura sistematizada para grande escala populacional, em que a coexistência e as percepções de comunidade e vizinhança são distanciadas.

Muitos projetos de habitação desse período chamam atenção pela radicalidade e abstração com as quais os espaços são concebidos. Casas como a *House with Plants*, de Junya Ishigami (Figuras 30 e 31), e a Casa NA (Figuras 32 e 33), de Sou Fujimoto, são notáveis quando pensamos no Japão, país socialmente conservador (CARLIN, 2017, n. p., tradução nossa) ao refutar “qualquer coisa que se assemelhe aos tipos de habitação familiar nuclear predominantes no atual panorama mundial”. Para Carlin (2017, n. p., tradução nossa), enquanto “[...] as casas abstratas de Ishigami e Fujimoto rejeitam arranjos programáticos típicos, paredes, privacidade e tendem a



Figura 30 e 31 - Fotos da *House with Plants*

Figura 32 e 33 - Fotos da *Casa NA*

‘borrar’ fronteiras, elas também transmitem e parecem alcançar [...] uma ‘leveza de ser’”, sobretudo ao incorporarem uma flexibilidade mais comumente intrínseca à casa tradicional japonesa do que à contemporânea, como o que a própria Sejima fez na *Casa das Ameixeiras*, mais profundamente apreendida no capítulo anterior.

O modelo ocidentalizado de compartimentação da casa, contrapondo-se a aspectos essenciais da cultura japonesa, fomentou o debate em que projetos como *Gifu Kitagata* surgem com a intenção de subvertê-lo de alguma forma. Retomam-se conformações espaciais que possivelmente se aproximam de um pensamento não só tradicional, mas, em alguma instância, metabolista, por exemplo, a relação entre espaços público e privado e a vida em comunicação.

Todavia, como vimos no capítulo anterior, vale relembrar que, apesar de a produção moderna do hemisfério norte ocidental se aproximar das adaptações do morar na habitação japonesa em um contexto altamente industrializado, aspectos culturais essenciais ao espaço e à sua ocupação mantinham a distância entre ambos os pensamentos. Toyo Ito (1991) relembra que, no Japão, a palavra “espaço” significa literalmente um espaço vazio entre edifícios ou entre pontos de referência, onde há a possibilidade para uma existência ambígua — como o ar ou a luz que flui entre dois elementos —, de modo que, no Ocidente, o termo tem um significado de um espaço cercado por paredes. A percepção que se tem do espaço influencia também o contexto urbano como um todo.

Ito destaca a composição urbana das cidades europeias, “onde as paredes dos prédios são contíguas, quanto mais prédios são construídos, mais a paisagem urbana parece completa” e “o interior dos edifícios é completamente isolado do exterior” (ITO, 1991, p.

93, tradução nossa), diferentemente dos espaços difusos que são percebidos em habitações tradicionais do Japão.

Culturalmente, Toyo Ito descreve que vem do próprio corpo a percepção indistinta dos limites espaciais quando as experiências vividas não se destacam da natureza, mas se mesclam a ela (ITO, 1999). Inclusive, as construções e as próprias cidades demandadas pelo corpo também são parte da natureza, sem que haja uma delimitação nítida em suas interações e espaços, em que estes funcionam como interfaces potencialmente adaptáveis a “terreno, água, vento e outros elementos flutuantes da natureza” (ITO, 1999, p. 9, tradução nossa). Ito traz exemplos de arquiteturas desfocadas para traduzir a ideia de espaços difusos intrínsecos à sua cultura, entre eles: uma arquitetura com limites suaves que podem reagir em resposta ao ambiente natural; uma arquitetura que transforma o programa em um só ambiente; uma arquitetura que busca transparência e homogeneidade, mas mantém aspectos particulares ao local.

A arquitetura com limites suaves que podem reagir em resposta ao ambiente natural, podemos dizer, preza pelo futuro por se pautar em um ambiente artificial e tecnológico, por entender a necessidade de distanciamento com um espaço inteiramente natural, mas que estabelece uma relação sensível com a natureza (ITO, 1999).

Na arquitetura que transforma o programa em um só ambiente, o espaço é efêmero e flutuante, permite transformações de acordo com as necessidades de quem o habita, como vemos na própria planta baixa do espaço (Figuras 34). Ito (1999) completa que o espaço é construído conforme uma interpretação muito restrita do programa e, portanto, esta é a razão pela qual ela não pode mais responder à flexibilidade do espaço da sociedade atual caracterizada por grandes

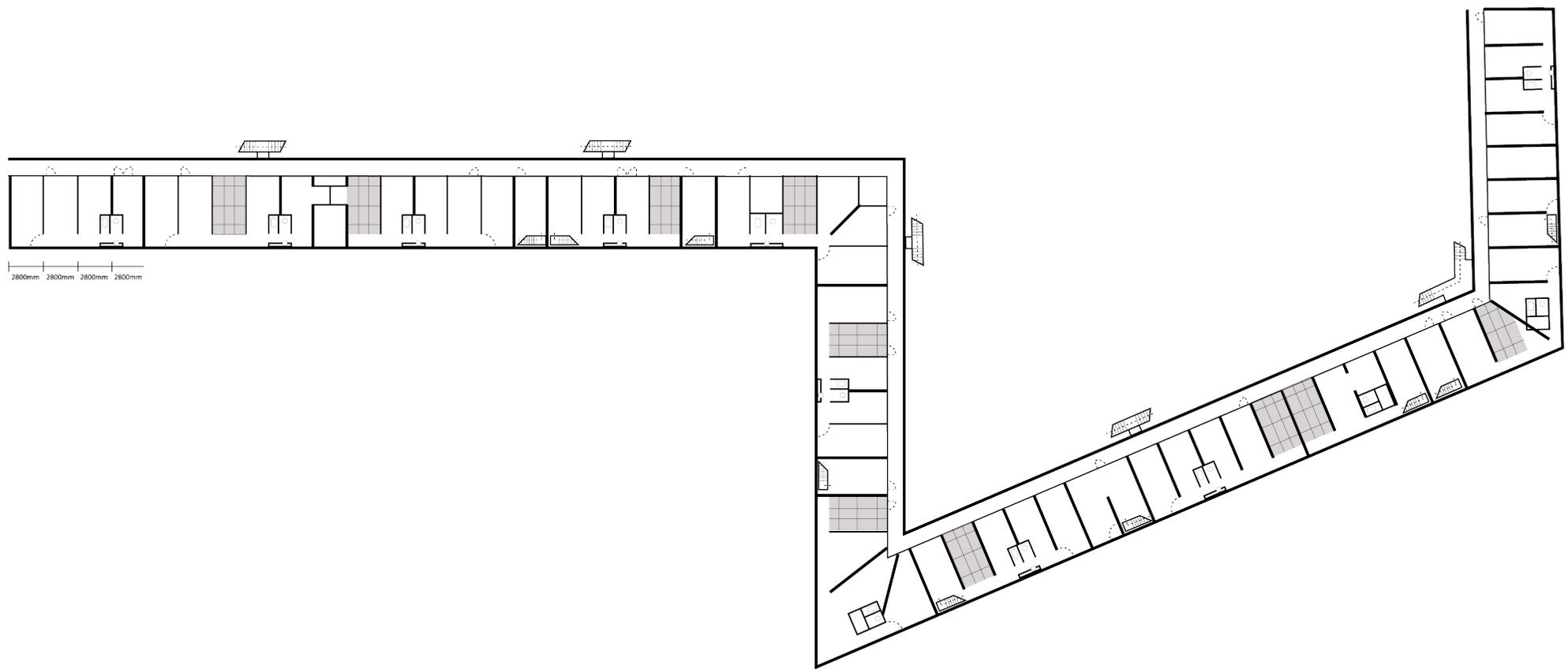


Figura 34 - Exemplo de planta (pavimento 8) do *complexo habitacional Gifu Kitagata*

convulsões. Esse tipo de arquitetura exige atenção à sociedade flutuante do momento presente para que adapte seu espaço ao seu estilo de vida.

Por fim, a arquitetura que busca transparência e homogeneidade, ainda que mantenha características especiais do local, promove uma espacialidade em interação mútua, sendo um espaço claro e limpo que se estende ao infinito, lutando de acordo com a máxima de Mies “menos é mais” (ITO, 1999). Esses espaços contam possivelmente com a contribuição de sua materialidade, que auxilia no controle de luz ou ar, por exemplo.

Os tipos de arquiteturas difusas descritas por Toyo Ito rememoram aspectos de uma arquitetura tradicional que se repete ainda na contemporaneidade. Em *Gifu Kitagata*, retomando aspectos dessa tradição, espaços públicos e privados se configuram majoritariamente de forma indeterminada, desde o pavimento térreo (pilotis) à composição interna das unidades. O nível do solo possui um pé-direito baixo, de pouco mais de 2 m (JA 99, 2015), o que possivelmente repele o usuário a usá-lo como espaço de permanência, portanto, um espaço de transição, ligado diretamente ao estacionamento e permitindo o acesso ao local de qualquer direção. Os espaços difusos que intercalam público e privado estendem-se também ao espaço interior.

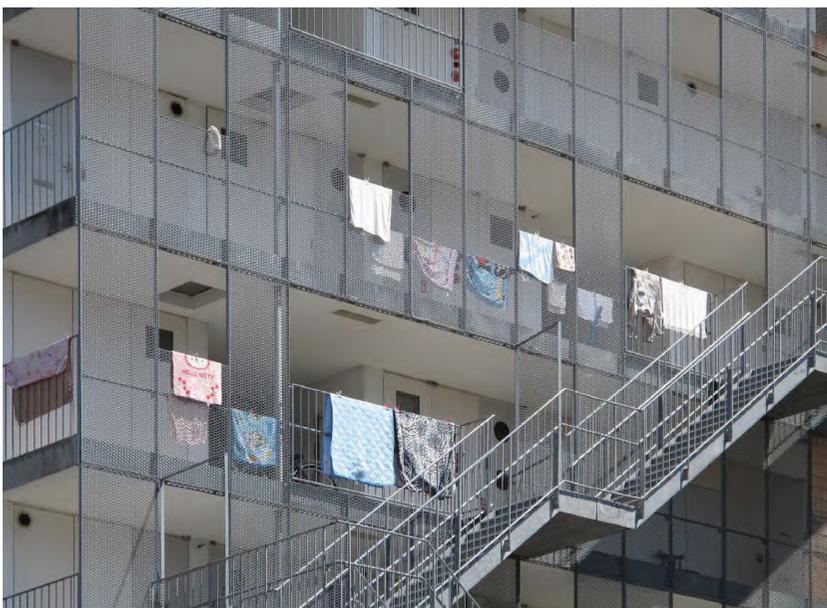
### **Forma particular de edifício em altura**

Como já vimos, a relação entre espaço público e privado é um dos pontos centrais na obra de Kazuyo Sejima e, no caso de edifícios de grande escala, como em *Gifu Kitagata*, ela está presente desde a relação entre o pilotis e o entorno às interações do edifício com o

espaço externo e as espacialidades internas. Ainda que a construção de uma espacialidade difusa, que se mostra enraizada na cultura japonesa, seja mais desafiadora por seu caráter multifamiliar, Sejima explora com êxito as relações internas de transição. Em *Gifu Kitagata*, a arquiteta e a equipe empregam várias escolhas projetuais que potencializam uma vivência comunitária em um prédio em altura, mas talvez sejam as várias camadas de acesso para uma mesma unidade a escolha mais adequada.

Cada unidade tem ao menos três acessos, podendo cada uma delas ser utilizada de uma forma diferente (Figuras 35, 36, 37 e 38). É comum que habitações de grande escala tenham apenas uma porta de entrada para os apartamentos, mas, em Gifu, cada cômodo interno possui um acesso independente protegido por uma zona de amortecimento que o separa do exterior. Isso acontece tipicamente em casas independentes japonesas, onde a cozinha tem uma entrada de serviço e há um amplo jardim e *engawa* (varanda) na frente da sala, bem como um *genkan* (hall de entrada). Esses espaços produzem conexões sociais. Os vizinhos podem passar informalmente nas cozinhas uns dos outros, enquanto os visitantes oficiais vão ao genkan e as crianças entram e saem pelo engawa ou pelo jardim (SEJIMA, 2018). De forma a evitar um corredor externo compartilhado, vários espaços subjacentes foram criados para promover os encontros comunitários, pequenos espaços intermediários em cada andar, entre os múltiplos acessos das habitações.

Além disso, a escolha dos materiais potencializa essa zona de transição. As telas de vedação da fachada sul são feitas de um material que permite transparência, mas não revela o interior de imediato, isso porque, como coloca Nishizawa, o acesso ao corredor é público e, por exemplo, “quando o correio chega, o entregador não consegue



Figuras 35 e 36 - Fotos do *Complexo Habitacional Gifu Kitagata*

Figuras 37 e 38 - Fotos do *Complexo Habitacional Gifu Kitagata*

reconhecer qual casa é qual, e qual unidade pertence a determinada pessoa”, ou seja, o interior não é imediatamente revelado (NISHIZAWA, 2000, p. 12, tradução nossa). Kazuyo Sejima adiciona que, em Gifu, as unidades habitacionais são dispostas de forma que seus limites são muito suaves; portanto, é difícil saber qual parte pertence à qual família em particular (SEJIMA, 2000).

Essa zona indeterminada e intencional configura um novo tipo de fronteira que busca fornecer certa privacidade na relação dentro e fora do edifício. Na proposta, Sejima buscou evitar a ideia convencional que se tem de “privacidade significar ter que fazer uma parede muito grossa e dura” (SEJIMA, 2000, p. 12, tradução nossa). Portanto, a ambiguidade proposital propõe à unidade alguma privacidade sem que se compreenda ao certo seu começo ou fim, inclusive, por meio da repetição de portas sem maiores elementos indicativos das especificidades internas que se voltam para um corredor comum. Essas relações que se criam nesse corredor, que é público, são diretamente afetadas.

A varanda disposta na fachada norte, oposta à que oferece a circulação pública do edifício, também confere privacidade aos moradores, principalmente por ser menos acessível. Nishizawa afirma que a intenção original era construir um segundo corredor interno, mas a restrição orçamentária sujeitou o projeto a um limite interior nas unidades que se estendia à fachada e acabou deixando o interior exposto (SEJIMA, 2000). De todo modo, os ambientes são dispostos transversalmente no edifício, assim, todos recebem a luz do dia.

Os percursos públicos sem uma delimitação clara dos espaços conduziam a uma experiência, segundo Sejima, interessante. Ela comenta que, ao visitar o espaço, sem saber exatamente onde estava,

encontrou-se “naturalmente se movendo para o próximo andar através da escada, seguindo diretamente para outra unidade pela porta dos fundos e pelo terraço” (JA 99, 2015, p. 42, tradução nossa). A escada, externa à fachada sul do edifício, configura-se como elemento vertical que une todas as unidades habitacionais do edifício e ratifica a conformação de vida comunitária que acontece de forma verticalizada. Em Gifu, todos os ambientes, independentemente das unidades, voltam-se para o corredor, o que permite criar entradas distintas para um mesmo apartamento. Sobre isso, Sejima complementa:

[...] incluindo uma porta de uso diário, para a sala de jantar e cozinha, outra entrada para a sala em estilo japonês, e uma saída de backdoor e entrada para o terraço. O quarto também pode ser acessado diretamente, se assim o desejar. Por ter várias entradas, significa que há uma variedade de maneiras diferentes de interagir com a sociedade. Cada unidade possui pelo menos um terraço que pode ser usado como lavanderia e área de recreação infantil, mas, ao mesmo tempo, funciona para conectar visualmente a paisagem em ambos os lados do complexo. (SEJIMA, 2015, p. 41, grifo nosso, tradução nossa).

Com a intenção de enfatizar as relações de vizinhança e as diversas configurações de famílias que potencialmente viveriam no edifício, os arquitetos mantiveram a flexibilidade e a adaptabilidade como principais suas premissas: o prédio de apartamentos oferece uma abordagem alternativa para compactação, permitindo um planejamento flexível e usos intercambiáveis por meio de sua combinação de módulos de sala. Cada função vital é atribuída a um espaço independente de tamanho igual, o que promove muitas novas possi-

bilidades de habitação (FIELD, 2015). Assim como acontece com a espontaneidade das unidades habitacionais propostas pelos metabolicistas no que diz respeito ao seu caráter de flexibilização, a configuração em altura parece não prejudicar a pluralidade que o tipo de projeto exige.

Para que possamos compreender melhor alguns aspectos sobre Gifu Kitagata, propomos tecer breve paralelo com o projeto de Affonso Eduardo Reidy para o *Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes* (1947), mais conhecido como *Pedregulho*, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. O conjunto foi desenvolvido para abrigar funcionários públicos da então capital do país. O projeto também destaca as relações de habitações coletivas em massa tal qual aparece em Gifu Kitagata. Reidy, referência para a arquitetura moderna brasileira, desenhou um edifício que ia ao encontro do que propunha Le Corbusier quanto ao controle da luz e da ventilação e à facilidade de circulação, que sintetizava suas preocupações funcionais diretamente ligadas às soluções formais aplicadas aos seus projetos.

O *Pedregulho* (Figura 39) surge como resultado de um processo de transformação nas diretrizes de políticas públicas voltadas à habitação, realizado pelo Departamento de Habitações Proletárias (DPH), de forma que o Estado se fez fundamental para estruturar mecanismos burocráticos e financeiros para viabilizar seu projeto desenvolvimentista de país, atuando junto a profissionais gabaritados, de forma inovadora na concepção de um novo paradigma sobre as condições qualitativas do habitar urbano (SILVA, 2006). Em todo o conjunto, é possível a identificação com premissas pregadas por Le Corbusier, tais quais fachadas em vidro, utilização de *brise-soleil*, janelas em fita, estrutura independente das paredes de vedação e a composição livre (SILVA, 2006).



Figura 39 - Fotos do *Pedregulho*



Figura 40 - Vista do corredor do edifício Pedregulho

Porém, é sobretudo no bloco A do complexo de São Cristóvão que podemos perceber semelhanças com as escolhas feitas por Sejima e Nishizawa em Gifu. O edifício de Reidy é curvilíneo, cujo térreo é elevado em pilotis. Curiosamente, seu térreo corta o meio do edifício, pois, por se acomodar sobre um morro em declive, o arquiteto fez uso da paisagem para otimizar ainda mais sua ocupação e fazê-la de forma natural.

Assim como em Gifu, todas as unidades são dispostas de maneira transversal, permitindo uma planta vazada que dá a possibilidade de vista da Baía de Guanabara para todos os moradores. O corredor (Figura 40) de acesso comum às unidades também se configura como um espaço de transição e comunicação, destacando, inclusive, outra característica relevante do edifício, que é seu caráter de flexibilidade, o qual confere aos habitantes uma possibilidade de a própria arquitetura adaptar-se às suas necessidades cotidianas. Além disso, o tratamento das fachadas é diferenciado e a “opacidade da fachada frontal não se repete na fachada dos fundos, cujo material utilizado para vedação dos corredores de acesso aos apartamentos, é constituído por elementos vazados em cerâmica vermelha, o que confere à fachada relativa transparência” (SILVA, 2006, p. 62).

Em *Gifu Kitagata*, uma intenção do projeto era torná-lo o mais transparente possível e, ainda que tenham utilizado elementos opacos na fachada – mas não 100% obstrutivos –, se os corredores de acesso ficam, de alguma forma, à vista, as pessoas externas curiosamente olharão para seu interior. Completa Alejandro Zaera à Sejima, “você deseja exibir os tipos de atividades, os tipos de caminhos que as pessoas seguem para ir a lugares diferentes, o tipo de ajuste entre as unidades e que tipo de figuras descreve” (ZAERA, 2000, p. 12, tradução nossa), de forma que não haverá

uma regra para como as coisas devem acontecer, mas ocorrerão de forma espontânea.

Outro aspecto intrínseco ao projeto em Gifu é a relação que se cria entre as camadas públicas e privadas de grande escala sob um âmbito mais abstrato, as quais Kazuyo Sejima revela essenciais, comentando que “há muitos aspectos do ambiente que me interessam, mas uma coisa que mais me interessa no momento é o mundo da informação” (SEJIMA, 2000, p. 14, tradução nossa). A arquiteta menciona a vida movente da sociedade contemporânea que, para ela, torna-se essencial na concepção de projeto, ou seja, compreender o público que gerará as interações por meio de sua arquitetura, “acho que hoje quase metade do nosso cotidiano é ocupado pela ‘sociedade da informação’ e, embora a ‘sociedade da informação’ seja invisível, acho que a arquitetura deve ter algum tipo de relação com essa sociedade” (SEJIMA, 2000, p. 14, tradução nossa). Quer dizer, da mesma forma que a sociedade e os espaços ocupados ali são moventes, são também as experiências que dali se criam a cada nova vivência; portanto, é o que Sejima almeja alcançar.

Aqui vale lembrar que a noção de “sociedade da informação” que Sejima utiliza repetidas vezes e que pauta seu discurso diz respeito à ligação entre uma ideia de cultura da informação da qual somos alimentados a todo o momento pelas mídias e uma ideia de flexibilidade na forma de pensar os limites do espaço (SEJIMA, 2000). Ou seja, para Sejima, a indeterminação de um pensamento espacial não necessariamente leva a uma tradução direta da forma, faz sentido justamente por haver uma nuance que consiste no “modo ideal ou genérico de construir a experiência das funções” do projeto (SEJIMA, 2000, p. 15, tradução nossa).

Para ela, arquitetos se relacionam de forma real e física com o entorno de seus projetos, sobretudo no que diz respeito ao material e à forma em detrimento de demais características sensíveis e mais indiretas, por exemplo, a qualidade reflexiva no vidro no lugar da explorada transparência. Sua forma de conceber a arquitetura é abstrata, o que torna mais desafiadora a transformação do programa em forma — e aqui percebemos sua relação direta com a produção diagramática que discutimos anteriormente. Tal aspecto eleva a obra de Sejima e ela defende que “o mais importante é como as relações ocorrem” (SEJIMA, 2000, p. 15, tradução nossa). A própria ideia de flexibilidade, para ela, está arraigada na compreensão de flexibilidade baseada em uma experiência do indivíduo pela ocupação do espaço.

Em Gifu Kitagata, a composição do edifício em pouca profundidade — o que potencializava um caráter de fluidez e integração também com o espaço exterior do edifício — permite uma grande noção de todos os outros espaços ao redor e uma experiência vivencial entre dentro e fora. Isso se reflete para além dessa relação, mas de forma difusa entre os espaços, de modo que, na sociedade da informação descrita por Sejima, é possível que “não haja movimento físico na borda entre os espaços, mas ainda se pode ter flexibilidade” (SEJIMA, 2000, p. 15, tradução nossa), mas há sempre uma camada não dita no programa, que influencia a forma final do objeto arquitetônico.

Como comenta Yuko Hasegawa sobre o trabalho de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, a colaboração entre os arquitetos revela uma preocupação com a materialidade espacial, pois eles o interpretam como um efeito para o próprio ambiente. Hasegawa (2000, p. 20, tradução nossa) completa que “especialmente, o vidro é um material que tem uma potencial ‘transformabilidade’ para ser uma estrutura por si só, em vez de desempenhar seu papel preconcebido como

superfície”. Ou seja, há uma variada gama de possibilidades de aplicação de formas translúcidas e opacas do vidro por ele permitir uma reflexão do ambiente exterior e circundante, bem como diminuir a presença de um edifício em si. Assim, os arquitetos japoneses buscam equalizar seus edifícios e entorno. Hasegawa completa que:

Em relação ao meio ambiente, o interesse inicial recente de Sejima está na relação entre público e privado. Esse modelo ideológico é perseguido em uma forma de “parque”. Um parque é um espaço compartilhado publicamente onde as pessoas se reúnem, enquanto grupos pessoais são formados de forma automática e independente. É um espaço onde as esferas pública e privada se encontram e estão vagamente ligadas. Sejima quer explorar maneiras de dar forma arquitetônica a esse campo interessante. Seu interesse está em sintonia com o movimento de arte contemporânea após a década de 1990, no qual muitos artistas exploraram fundamentalmente o processo de conectar suas criações individuais com o público e buscaram possibilidades de algo pessoal ser compartilhado em uma esfera maior. (HASEGAWA, 2000, p. 20, tradução nossa).

Com isso, vemos que a leitura de sociedade por parte de Sejima e Nishizawa faz-se crucial para a concepção projetual. O caráter movente de pensamento e conformação social caracteriza novas perspectivas, nas quais os arquitetos buscam se libertar da metodologia interpretativa dos programas preestabelecidos e criar novas possibilidades ao espaço “que será um local magnético da consciência” (HASEGAWA, 2000, p. 20, tradução nossa).

## Valores da tradição e o espaço doméstico contemporâneo

Ainda que Kazuyo Sejima busque se relacionar diretamente com essa “sociedade da informação”, que acaba delineando muito de suas proposições, é inegável a influência de traços da tradição nos espaços domésticos e, inclusive, em *Gifu Kitagata*. Como vimos anteriormente, há elementos da arquitetura pré-moderna japonesa que podemos identificar, ainda que subvertidos, por exemplo, o *engawa* (varanda) (Figura 41) e o *genkan* (hall de entrada) (Figura 42); além disso, a escolha por materiais opacos e que conferem ainda certa transparência nos remetem à ideia trazida pelo *fusuma* (Figura 43) ou *shoji* (porta interna ou externa com vedação de folha de arroz) (Figura 44).

Sand (2005) escreve que, na casa japonesa pré-moderna, a noção de *puraibashii* (privacidade) era estranha para a população japonesa em geral. Antes das transformações da Era Meiji, as casas japonesas eram espaços “fluidos” e quase sem privacidade. A ideia de núcleos familiares estendidos, de relações comunitárias que se afirmam por meio da produção de alimentos e mercadorias, do entretenimento, da prática de dividir refeições, a responsabilidade pela educação, mesmo o sexo e o sono, “[...] tudo ocorria dentro de espaços vagamente delimitados, muitas vezes programaticamente ambíguos, distinguidos de áreas utilitárias por diferentes superfícies de piso” (SAND, 2005, p. 21, tradução nossa). Morfologicamente, eram espaços, em grande parte, desprovidos de mobiliário, divididos por *fusuma* internamente e *shoji* para o exterior: painéis finos e deslizantes feitos de madeira e papel ou tecido. Reformas legislativas, propagandísticas e educacionais fizeram emergir no país uma nova família nuclear, formada por novos modos de vida e, conseqüentemente, tipos de moradias adaptadas do Ocidente (SAND, 2005) — especialmente nas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, como vimos anteriormente.

Figura 41 - *Engawa*

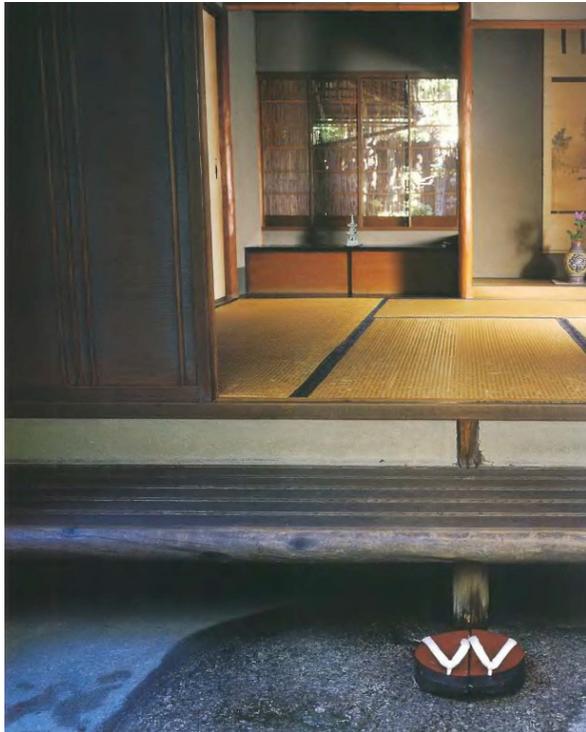


Figura 42 - *Genkan*

Figura 43 - *Fusuma*



Figura 44 - *Shoji*

Eram casas que ofereciam domínio privado próprio das relações conjugais predominantes do período, em que tarefas domésticas eram conduzidas pela mulher, enquanto o marido trabalhava fora. Quer dizer, além da reprodução biológica e das atividades produtivas, houve a instilação de “identidade, hábitos e crenças – e manutenção de cidadãos japoneses recém-disciplinados, ambiciosos e individualistas” (SAND, 2005, p. 21, tradução nossa). A fisionomia da casa foi completada por novos objetos de consumo produzidos em massa: móveis para salas compartimentadas e definidas do ponto de vista funcional, conectadas por um corredor central em que os rituais passam a ser programados, as hierarquias definidas claramente, e padrões comportamentais que parecem pertencer a um “reino de relações naturais incontestáveis” (SAND, 2005, p. 21, tradução nossa).

A disposição do programa na habitação japonesa permite uma rearranjo de espaços que viabiliza a mescla da circulação ao conjunto. Como vimos, há no projeto um corredor que se assemelha à varanda das construções tradicionais japonesas, o *engawa*, que, por sua vez, se configura como um espaço delineado por portas de correr, o que suaviza os limites e confere certa privacidade ao espaço (NISHIZAWA, 2000). Ainda assim, em contraposição a alguns elementos que se identificam ali a partir da referência da arquitetura tradicional do país, Arata Isozaki (2015) define o projeto como um espaço não coletivo, encontrando uma própria identidade ao ignorar o formato nLDK predominante e a planta quadrada dividida para habitações públicas, bem como a planta *toriniwa* (corredor interno) das casas tradicionais (Figuras 45 e 46).

O *toriniwa* é um corredor que corta a extensão da casa de trás para a frente do terreno e permite acesso a uma sucessão de quartos; é comumente conhecido por ser um piso rebaixado de terra ou concreto, em contraste

Figura 45- Foto de um *toriniwa* de uma casa tradicional japonesa

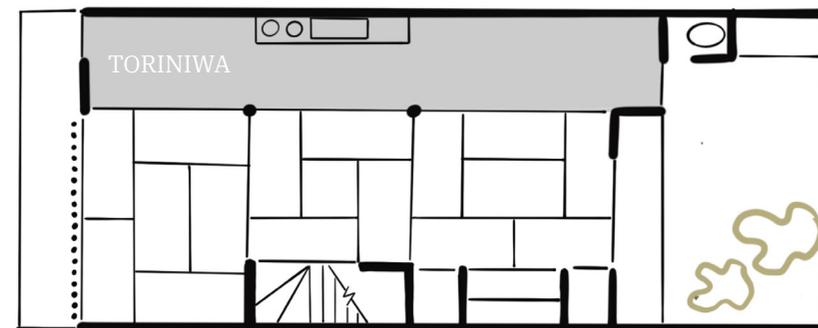


Figura 46 - Diagrama de planta que contém um *toriniwa*

com os pisos elevados de madeira e que recebem os tatames, “a diferença de nível do piso tem uma base funcional, espacial e social” (SPOORMANS, 2018, p. 88, tradução nossa). Além disso, para a tradição, esse elemento implica uma zona de utilidade prática e contém entrada, cozinha, armários, sanitários e área de banho, terminando em um quintal (SPOORMANS, 2018), e isso representa um elemento-chave para a composição das *machiya*. Por sua vez, as *machiya* consistem em uma casa geminada de madeira e cujas origens datam do século XII, quando comerciantes de todo o Japão começaram a construir estruturas temporárias nos centros das cidades para expor e vender seus produtos e, ao longo do tempo, evoluíram para a casa vernacular tradicional japonesa, que mescla local de trabalho e residência (SPOORMANS, 2018). Para que possamos melhor visualizar;

O *layout machiya* é caracterizado por uma divisão clara entre espaços servidos (piso elevado) e espaços de servir (piso baixo). Todas as *machiya* originais têm uma entrada aberta (*genkan*), um corredor largo (*toriniwa*), um espaço comercial (*misenoma*), um espaço residencial e de recepção principal (*zashiki*), um jardim no pátio (*tsuboniwa*) e, em muitos casos, um depósito à prova de fogo (*kura*). [...] Alguns elementos *machiya* fixos são uma restrição ao uso contemporâneo. Dois espaços com uma função fixa que já não é relevante (o *kura* e o *misenoma*) oferecem uma oportunidade de um novo uso mais alinhado com a vida contemporânea. (SPOORMANS, 2018, p. 87, grifo da autora, tradução nossa).

Ou seja, esses espaços tradicionais apresentam caráter de flexibilidade, embora alguns aspectos sejam rigorosos, como as medidas dos ambientes, que se baseiam nas dimensões de um tatame de aproximadamente 180 x 90 cm, o que torna os espaços obrigatoriamente múltiplos de 90 cm

(SPOORMANS, 2018). Ao longo do tempo, a configuração da *machiya* permitiu uma transformação do espaço para programas mistos, o que significa a permissão do compartilhamento de casas entre famílias ou mesmo em hotéis, viabilizando a habitação coletiva.

Isso nos remete a *Gifu Kitagata* e sua conformação que distribui as unidades habitacionais ao longo dos corredores coletivos. Assim como nas *machiya*, Sejima distribui todos os ambientes alongados, estreitos e de acessos independentes, dimensionando-os em estruturas padronizadas, no caso, de 280 cm, o que nos remete a uma ideia de divisão sob o sistema nLDK, mas que ignora o conjunto como apartamento. Além disso, utiliza-se de divisórias que funcionam como superfícies “espelhadas [que] amplificam o efeito de difusão, como os *udachi* (paredes ornamentais) das antigas casas da cidade” (ISOZAKI, 2015, p. 8, tradução nossa).

Arata Isozaki relembra que os vazios que cortam o edifício de forma aleatória, por vezes tratados como corredores, podem ser informalmente ocupados pelos apartamentos, aumentando-os ou diminuindo-os. Acrescenta que:

Isso se assemelha ao plano das tradicionais casas da cidade de Kyoto, com seus corredores *toriniwa* levando profundamente para dentro da casa. Também pode ser lido como um corredor central do tipo que era comum no período Taisho (1912-1926), mas mudou-se para o lado sul e funciona como uma varanda. Em outras palavras, observando as variações regionais, o projeto é baseado em cem anos da história da planta básica das residências urbanas no Japão, desde o *toriniwa* da Era Meiji (1868-1921) até os corredores centrais do período Taisho ao nLDK do período Showa (1926-1989). No entanto, apesar

dessa continuidade, é também uma descontinuidade, pois se configura como uma treliça tridimensional com uma grade completamente abstrata subjacente. (ISOZAKI, 2015, p. 8, grifo do autor, tradução nossa).

O que quer dizer que o projeto habitacional é entendido como um conjunto de sistemas flutuantes que geram uma própria identidade, sendo a grade subjacente o elemento que confere unidade ao conjunto de fragmentos.

Como já vimos anteriormente, a característica de espaços difusos, sobretudo entre exterior e interior, também é intrínseca à cultura japonesa e podemos percebê-la no *Conjunto Habitacional de Gifu Kitagata*. Isozaki relembra que “interior e exterior dos quartos, as divisões com o apartamento vizinho, os caminhos e jardins partilhados — não se distinguia sequer um limiar [...] e as divisões entre os apartamentos traçados na planta são emaranhadas e complexas” (ISOZAKI, 2015, p. 12, tradução nossa), de modo que o caminho já percorrido perdeu-se na confusão dos espaços indeterminados do edifício. Os ambientes que se abrem para o corredor comunitário são conectados livremente em planta e corte pelo espaço da varanda, de modo a formarem uma unidade.

A sensação particular de indeterminação dos espaços e o anonimato dos moradores no edifício protegem, como diz a própria arquiteta, sua privacidade e aproximam-se “da ideia comum de que alguém se esconda na multidão de uma cidade” (WASHIDA, 2005, p. 112, tradução nossa). Além disso, a intenção é que a vida dos moradores seja exposta apenas à parte comum do espaço de convivência. E, embora as janelas em uma das fachadas funcionem como vitrines que expõem o interior para o exterior, elas ainda se mantêm distantes das entradas da galeria, ou seja, dão uma impressão incerta do que acontece atrás dessa parede, conferindo, portanto, uma sensação de distância e proximidade.

Ainda em entrevista a Alejandro Zaera, Kazuyo Sejima afirma que uma de suas grandes premissas projetuais é dar liberdade ao projeto não sob um âmbito formal, mas a partir da composição da própria materialidade que proverá a experiência ao morador. Ela comenta que “em Gifu existe uma base que permite combinar os módulos de forma diferente para cada apartamento” (SEJIMA, 2000, p. 12, grifo nosso, tradução nossa), quer dizer, o diagrama aparece novamente como solução, uma vez que permite um arranjo livre ao conjunto.

Outro ponto importante para a concepção projetual está fortemente associado ao estilo de vida dos moradores do edifício, pois, ainda que os apartamentos sejam baseados em dimensões mínimas de habitabilidade, é importante lembrar que famílias distintas ocupam a estrutura. Em “uma casa de família, às vezes a esposa ou os filhos passam o dia dentro, mas, em um apartamento pequeno, estudantes ou jovens empresários saem de manhã e voltam bem tarde e ficam lá apenas 7 ou 8 horas, à noite” (SEJIMA, 2000, p. 12, tradução nossa), ou seja, todo o espaço deve ser confortável.

A espacialidade pensada e desenvolvida para *Gifu Kitagata* está diretamente amparada nas relações que ali se criam, desde as experimentações espaciais que remetem a espaços convencionais consolidados na tradição ou a ambientes inovadores, pautados conforme a contemporaneidade. A sociedade traça seu estilo de vida de acordo com as informações da mídia e, como consequência, dita as formas de morar. Sejima e Nishizawa empregam recursos materiais para potencializar a relação com o edifício a partir de sua completa experimentação. No próximo capítulo, por meio do projeto para o *Dormitório de Mulheres em Saishunkan*, entenderemos de que forma a cultura japonesa influenciou a construção da obra da arquiteta Kazuyo Sejima, que busca dialogar diretamente com o presente.



# 3

## dormitório saishunkan seiyaku

O *Dormitório Saishunkan Seiyaku* (1990-1991) condensa uma série de questões tratadas nos capítulos anteriores, sobretudo no que diz respeito à experimentação das formas de morar no Japão contemporâneo. A análise que trataremos neste capítulo se apresenta como uma discussão focada no edifício que, apesar de temporário, nos indica possibilidades interpretativas para o horizonte da prática arquitetônica. Primeiramente, faremos uma breve discussão a respeito de formas de habitar no Japão contemporâneo. Em seguida, vamos discorrer sobre o caráter experimental que permeia — e muitas vezes conduz — a produção arquitetônica de Kazuyo Sejima. O capítulo se encerra com uma síntese de interpretações da própria arquiteta a respeito de sua obra e que nos sugere considerá-la em sintonia com a percepção de Toyo Ito: uma arquiteta do presente.

### O caráter temporário da habitação coletiva: o morar no Japão contemporâneo

Antes de discorrer sobre o morar contemporâneo, é necessário frisar que o cotidiano da sociedade japonesa está bastante permeado de valores, rituais e religiosidade. A conformação insular do Japão influencia diretamente no agenciamento espacial da sociedade. Trata-se de um território que sofre intercorrências climáticas expressivas que, muitas vezes, não atingem expressivamente o continente, por exemplo, tornados e terremotos. Seja como for, são fenômenos que exigem da população caráter adaptativo. Além disso, sua localização próxima aos países continentais induziu a um intercâmbio cultural e espiritual, de forma que o país tem a maior parte de sua população adepta às religiões xintoísta e budista. De acordo com a Agência de Assuntos Culturais (2019 apud JAPANESE..., 2022), estatísticas apontam que mais de 60% da população são membros dessas religiões. Segundo a pesquisadora Michiko Okano (2012), o xintoísmo, diferentemente do budismo (originado na China), é o animismo japonês. Animismo é o nome dado para a ideia de que todas as formas identificáveis da natureza possuem uma alma que as conecta entre si. No Japão, é possível alguém ser tanto budista quanto xintoísta, por mais que isso não pareça coerente a um religioso “habitado com religiões cujo dogma essencial exige fidelidade a uma única fé” (NAKAGAWA, 2008, p. 31).

O sentimento religioso no país se manifesta pelo cumprimento de ritos existentes na vida social de qualquer indivíduo; portanto, tal sentimento se adéqua aos rituais particulares de cada um, seja em um templo budista, seja em um santuário xintoísta. E, ainda que a população do país não frequente assiduamente templos ou santuários, há o costume de realizar festivais de adoração aos deuses

que a representam em determinadas épocas do ano. No caso do xintoísmo, Okano (2012) escreve que existem várias divindades, cuja morada são as montanhas, que flutuam e descem por meio da natureza, incorporando-se a natureza a esses elementos. Portanto, é parte da cultura xintoísta a busca por manter-se próximo à natureza como forma de ligar-se ao divino, “a natureza ou o princípio universal é o movimento espontâneo das coisas sem interferência de seres transcendentais ou humanos” (NAKAGAWA, 2008, p. 46).

Esses valores repercutem também nos elementos materiais, desde a arquitetura aos objetos, nos quais é possível identificar natureza, uma vez que são feitos a partir de matéria-prima, como é o caso da madeira, do papel, da argila e água (cerâmica), da palha de arroz (tatame), entre outros. Na arquitetura, a valorização do “espaço vazio potencial” — tratada nos capítulos anteriores — compreende a possibilidade de ser um espaço de morada do divino, seja em espaços na natureza, seja dentro de sua própria habitação.

Do ponto de vista dos hábitos, em parte da cultura tradicional japonesa, ao adentrar uma casa, é necessário que os sapatos sejam retirados, substituindo-os por chinelos, de forma que o que está do lado de fora não se propague pelo interior. Sobre o tatame, feito de palha de arroz, é ainda importante que o contato seja a pés descalços, a fim de permitir a conexão do corpo pela sola. Há, na cultura japonesa, muitas vezes ratificada pela espiritualidade, a busca de se viver o momento presente, estimulando-se corpo e mente a perceberem o espaço de forma ainda mais complexa e atentando-se aos seus detalhes.

Para Toyo Ito (1991, p. 93), na perspectiva nipônica, “o espaço é algo bastante temporário: as pessoas primeiro se reúnem para algum evento e depois o espaço arquitetônico é criado em torno delas”, contrastando

com a ideia de edifício que aproxima as pessoas. Ele exemplifica o forte caráter transitório a partir das experiências em Tóquio quando diz que, ao se construir “um edifício interessante — um restaurante ou um café —, em breve será frequentado por uma massa de pessoas, [mas,] quando o público se acostuma com aquele espaço, a maré baixa e as pessoas se mudam para lugares mais novos” (ITO, 1991, p. 93, tradução nossa). Quer dizer, a experiência efêmera é naturalmente aceita pela sociedade japonesa em um espaço urbano como Tóquio, ainda que seja comum a ideia de que a arquitetura não pode ser consumida, ou que seja eterna em função de sua longa vida útil.

Um caso ilustrativo a respeito da compressão sobre a efemeridade enraizada na cultura japonesa é o filme *Tokyo Ride* (2020), dos diretores Ila Bêka e Louise Lemoine. No documentário, a dupla acompanha Ryue Nishizawa pelas ruas e estradas da capital Tóquio instigando reflexões acerca da vida na metrópole, além de temas correlatos à prática de sua arquitetura, como paralelos entre aspectos da tradição e a acelerada transformação dos espaços urbanos. Outro assunto explorado na conversa gira em torno de questões patrimoniais do Japão, como quando, aos onze minutos, Lemoine questiona Nishizawa sobre a existência de regulamentação para preservação dos edifícios na cidade e, como resposta, o arquiteto japonês afirma não haver relevância por não ocupar um espaço de destaque no debate cultural e político, o que nos permite ler a metrópole a partir de um caráter mutável e impermanente na contemporaneidade.

Em Tóquio, as noções entre público e privado são diretamente influenciadas pela densidade do tecido urbano, que, por sua vez, produz uma relação difusa entre si, uma vez que “qualquer edifício [...] pode desempenhar vários papéis dentro de vários conjuntos urbanos”; portanto, “não podem ser classificados especificamente

como arquitetura, ou engenharia civil, cidade ou paisagem” (KAIJIMA; KURODA; TSUKAMOTO, 2001, p. 13, tradução nossa). Para isso, atribui-se o nome de “unidade ecológica” (KAIJIMA; KURODA; TSUKAMOTO, 2001, p. 13, tradução nossa), ou seja, um objeto que compõe a cidade, mas que é indeterminado em suas funções. Grande parte das cidades europeias, com edifícios de séculos passados, limita-se a um caráter pouco restritivo, derivado de uma dimensão patrimonial de testemunho. Por isso, Tóquio se mostra mais instável, com adaptações para novos usos (KAIJIMA; KURODA; TSUKAMOTO, 2001). Desse modo, em contraste, “quase todos os edifícios em Tóquio foram construídos nos últimos 30 ou 40 anos, utilizando tecnologias contemporâneas”, sendo uma cidade onde “as tecnologias formaram um pano de fundo para o surgimento de composições espaciais descaradas e combinações funcionais, impensáveis na cidade tradicional europeia” (KAIJIMA; KURODA; TSUKAMOTO, 2001, p. 8, tradução nossa).

Esse caso permite tratar de aspecto recorrente na obra de Sejima: a envoltória do edifício não atua para dividir o interior do exterior, como na concepção ampla sobre o papel desempenhado por uma fachada; ao contrário, “distinções rígidas, como superficialidade e profundidade ou frente e verso, são facilmente derrubadas por uma mudança na configuração da unidade ecológica” (KAIJIMA; KURODA; TSUKAMOTO, 2001, p. 13, tradução nossa). Por assim dizer, a espacialidade que constitui o entorno dos projetos de Sejima possui participação direta no conjunto por intencionalmente confundir as relações entre público e privado.

O habitar contemporâneo no Japão é formado por variadas experiências, mas algumas delas gostaríamos de destacar a seguir. A primeira diz respeito aos espaços híbridos, isto é, espaços que não

se limitam ao uso e à ocupação com uma função específica, por seu caráter essencialmente flexível. Em Tóquio, é comum identificarmos espaços híbridos, uma vez que:

[...] a vida cotidiana é feita para atravessar vários edifícios. O espaço vital é constituído por conexões entre várias condições ambientais adjacentes, e não por um único edifício. [...] Os espaços de convivência podem penetrar em diversas situações urbanas e, assim, estabelecer novas relações entre elas. (KAIJIMA; KURODA; TSUKAMOTO, 2001, p. 13, tradução nossa).

Quer dizer, o ritmo acelerado das metrópoles, tal qual a capital japonesa, estimula constantes transformações presentes no uso e na ocupação dos espaços, bem como no comportamento de seus usuários. No Japão, edifícios são projetados na expectativa de que serão em breve substituídos por algo mais apropriado e adequado às demandas da sociedade a partir de fatores como tecnologia e economia (LIN, 2011), para que a cidade esteja em constante renovação. Sendo assim, interpretamos que a arquitetura de Sejima está em consonância com a ideia de que “a cidade é fragmentada, fluida, dinâmica e a casa perde seu significado simbólico” (TAKI, 1991, p. 12).

O segundo aspecto sobre o habitar contemporâneo diz respeito à transitoriedade. A consciência japonesa ao longo dos anos absorveu uma aceitação natural à transformação do ambiente físico, bem como a cultura japonesa se transformou e se pautou na noção de impermanência, tal qual menciona Ryue Nishizawa em seu passeio por Tóquio. A própria conformação geográfica do país obriga a população a estar preparada para lidar com catástrofes naturais que

influenciam desde as técnicas construtivas até a forma de habitar, que incorpora e aceita a efemeridade como parte da vida.

Arata Isozaki (2015) relembra o terremoto em Kobe, o Grande Terremoto de Hanshin, ocorrido em janeiro de 1995 e que, como consequência de terem perdido suas residências, as pessoas ocuparam ginásios sobre esteiras dispostas no chão de madeira e tinham consigo somente as roupas do corpo. Como o terremoto havia destruído a infraestrutura urbana da região, a estadia teve de ser mais longa e, portanto, divisórias foram construídas para conferir maior privacidade às famílias (Figura 47). Seus espaços consistiram em variações a partir das dimensões dos tatames, um tamanho padrão para espaços na arquitetura tradicional japonesa.

Isso, como afirma o próprio Isozaki, nos remete à influência cultural que, ainda na contemporaneidade, está intrínseca à forma de pensar habitação, sobretudo em situações extremas, tais quais as vividas por consequência do terremoto. O arquiteto escreve que, “embora vivamos em grandes cidades com infraestrutura urbana completa, cercados por aparelhos elétricos modernos, parece que voltamos às unidades básicas do espaço vital quando ocorrem desastres naturais” (ISOZAKI, 2015, p. 4, tradução nossa) em detrimento da configuração moderna dos espaços na vida cotidiana, cujo único objetivo é uma busca por convivência.

Os espaços delimitados por divisórias sem teto que comportavam cada vez mais famílias remeteram, como comenta Isozaki (2015), a espaços sem fim, uma vez que se adicionavam unidades para abrigar as vítimas de desastres repetidamente. Esses espaços temporários criados para situações específicas e com o intuito de serem residências efêmeras foram equiparados ao espaço universal



Figura 47 - Vista aérea de abrigo temporário

ou, como definidos por Kenzo Tange, espaço ilimitado, por serem considerados desumanos. Esse tipo de construção foi viabilizado pelo emprego de steel frame em edifícios corporativos por volta dos anos 1950, sendo comparados “a uma fábrica de linha de montagem do sistema Taylor” (ISOZAKI, 2015, p. 4, tradução nossa).

Nessa perspectiva, Isozaki (2015, p. 4, tradução nossa) complementa que “a iluminação plana (lâmpadas fluorescentes) foi instalada nos tetos, o ar-condicionado foi centralizado e as divisórias foram eliminadas para espaços de trabalho que se perpetuaram indefinidamente”. Quer dizer, construções temporárias, como as utilizadas no ginásio após o terremoto em Kobe ou mesmo a projetada por Sejima em Saishunkan, comprometem-se essencialmente com a função de abrigar por um curto período de tempo; portanto, é possível a identificação de espaços mais padronizados ou universais. Essas características ressoam no Dormitório como uma sistematização da forma de habitar, como veremos na subseção a seguir.

## **Abertura à experimentação**

O Dormitório Saishunkan (Figura 48) foi o primeiro trabalho em grande escala na carreira de Kazuyo Sejima. Trata-se de uma residência temporária para oitenta funcionárias calouras participantes do treinamento de um ano para uma empresa privada no polo de arte em Kumamoto. Como premissa, a arquiteta buscou criar um espaço em que as mulheres pudessem passar o tempo confortavelmente em vida coletiva, assim como de forma individual (SEJIMA, 2015). Em planta, Sejima dispôs todos os oitenta leitos no pavimento térreo, enquanto os espaços comuns seriam colocados no primeiro nível (SEJIMA, 2015). No dormitório, o necessário não era a

proposta para um espaço ideal para as moradoras temporárias, mas a potencialização da vida coletiva (HASEGAWA, 2006). Para isso, o pavimento inferior foi disposto em duas barras de 25 por 50 metros paralelamente para acomodar o programa, de modo que os espaços comuns se localizavam nos espaços intervalares (Figura 49).

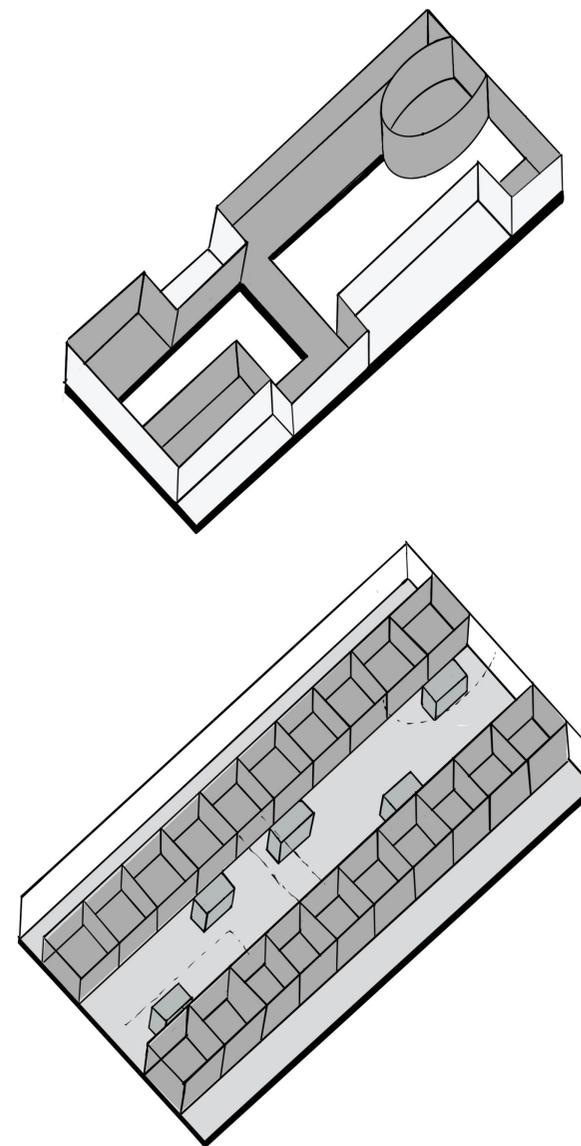
No pavimento superior (Figura 50), o espaço entre os dois volumes reúne hall, banheiros e as circulações vertical e horizontal. Os blocos são formados por quartos, sala de estar e um escritório administrativo; tais blocos foram divididos e distribuídos por Sejima de acordo com suas funções. Com efeito, a arquiteta organizou os ambientes em quartos privados, com a instalação de estruturas mínimas para funções coletivas. Sobre isso, Yuko Hasegawa descreve que:

Por exemplo, se um quarto e uma sala de estar e outros espaços compartilhados estão dispostos em fila, os movimentos das pessoas são restritos e uma hierarquia é criada. Se o número de unidades funcionais aumenta, a estrutura se torna muito complexa, com relações mútuas e diferenças de qualidade. Assim, Sejima colocou diferentes unidades funcionais em posições equivalentes na planta do edifício. As distâncias entre as funções são suficientes para que algo mais tenha a chance de ser colocado entre elas, de modo que as relações entre as funções não sejam rígidas. (HASEGAWA, 2006, p. 9, tradução nossa).

Ou seja, a disposição escolhida por Sejima traz indícios de sua produção posterior, que acaba por afastá-la das convenções tradicionais da arquitetura japonesa quanto ao domínio privado



Figura 48 - Vista aérea do dormitório



Figuras 49 e 50 - Diagramas dos pavimentos inferior (abaixo) e superior (acima)

e público. Isso porque “Sejima analisa criticamente conceitos como espaço pessoal, identidade, sociedade e público, que não são muito claros, especialmente no Japão” (HASEGAWA, 2006, p. 11, tradução nossa). Além disso, ela propõe a zona de amortecimento como agregadora, tratando-a como uma transição entre interior e exterior, porque mantém sua conexão visual com a paisagem externa e proporciona o contraste entre interior e exterior, contraste que também se identifica entre os espaços compartilhados e privados.

O edifício projetado por Sejima, à época, recebeu inúmeras críticas justamente por dispor o espaço de descanso das novas moradoras de forma contínua e seriada, como em um sistema industrial. Alejandro Zaera (2000, p. 13, tradução nossa) comenta que, “à primeira vista, [o dormitório] lhe pareceu um pouco bizarro” e, inclusive, um conhecido relacionou-o à ideia de panóptico, ou seja, a uma estrutura prisional que permite a um único vigilante a inspeção de todos os prisioneiros. Essa não foi a primeira vez que compararam o Dormitório a uma prisão ou algo similar. Yuko Hasegawa (2000) se refere a uma planta arquitetônica como um elemento de reflexão do mundo por ser um processo de interpretação e localização de elementos de determinados programas. Ele compara uma ruína escavada de dois mil anos atrás, cujos propósito e uso são de difíceis especulações, a um dos prédios de Sejima e Nishizawa, de modo que, “se fosse descoberto 2.000 anos depois, seria difícil analisar se era uma casa, hospital ou prisão” (HASEGAWA, 2000, p. 20), quer dizer, por sua planta não possuir elementos definidores estipulados por um senso comum do que são constituídos esses espaços.

Entretanto, para Sejima, a proposta do edifício buscou atender às demandas da própria sociedade contemporânea, em que “situações que parecem anormais podem ser consideradas naturais” e pensou

que o grande grupo de mulheres constituiria “uma espécie de evento” (SEJIMA, 1996, p. 13, tradução nossa), ou seja, o que fez mais sentido na proposta foi assumir e potencializar a situação de convivência temporária para extrair, sobretudo, as interações sociais que surgiriam dali. No caso, a arquiteta buscou alinhar ao projeto seu público-alvo quando explica:

Por exemplo, se você realmente tentar procurar os “residentes” que os planejadores administrativos alegam estar planejando, eles não estão em lugar algum na realidade. Eu acho que é uma prática bizarra focar em um tipo de residente que não existe de verdade, e depois prometer a todos que você fará estruturas especificamente para eles. O mesmo vale para os planejadores que afirmam estar dando atenção especial às “diferenças regionais” — é mera ficção. (SEJIMA, 1996, p. 14, tradução nossa).

Quer dizer, Sejima demonstra atenção à realidade de uma forma genuína, buscando aproximar-se das próprias implicações da sociedade e a um contexto de transformação constante, em detrimento de um discurso, para ela, ilusório de percepção e aplicação das individualidades, sobretudo em um projeto de grande escala e temporário.

Para Hasegawa (2006, p. 11, tradução nossa), o resultado que, para alguns, se assemelha a uma prisão, degradando a privacidade, distingue-se disso para Sejima pelo fato de seu projeto ter a intenção de “corrigir o individualismo que foi longe demais ao afirmar a liberdade pessoal e as relações privadas contra a responsabilidade dos cidadãos para com o público”, o que, portanto, se traduz em sua escolha por um espaço amplo e coletivo, como uma unidade

funcional para as habitantes. A visão da arquiteta japonesa se relaciona à percepção de mundo xintoísta, na qual “a parte é um todo e o todo é uma parte”, de modo que o todo é uma função, estimulando e promovendo a convivência ao provocar encontros e reações inesperadas (HASEGAWA, 2006, p. 11, tradução nossa), característica central que Sejima busca em suas obras e que é refletida, inclusive, em uma ordem construtiva mínima.

Em paralelo, como vimos no capítulo anterior, a *Unité D’Habitation de Marseille* (1946-1952) e outras semelhantes realizadas por Corbusier em cidades como Nantes (1948-55) e Berlim Ocidental (1955-1958) reúnem características que se assemelham ao projeto de Kazuyo Sejima, o *Dormitório em Saishukan Seiyaku*: o caráter de alojamento, o aspecto temporal e transitório inicialmente pensado para a ocupação do imóvel; a conjugação de espaços compartilhados e “células” de habitação, porém com variações consideráveis que nos revelam aspectos próprios do tempo em que a proposta foi edificada, seus propósitos e os próprios usos do edifício, bem como relações entre funções no espaço social do Japão.

Além dos aspectos programáticos e das questões referentes à forma, propomos considerações sobre a percepção do contexto e o tratamento dos limites na obra de Sejima, da qual *Saishukan* se mostra exemplo notável. Ao ensaiar sobre as relações entre paisagem e espaço interior a partir de casas de Corbusier e Adolf Loos, Beatriz Colomina (1997) afirma que contrastes consideráveis se manifestam em relação ao tratamento das aberturas e ao tipo de visibilidade que proporcionam. Em *Saishukan*, Sejima propõe uma abordagem que se distancia dos conceitos orientais, cujo individualismo opera em voga, sobretudo sob influência do Modernismo no século XX, e cujo projeto arquitetônico é desenvolvido a partir da forma. Isso se contrapõe à

obra da arquiteta, pois, segundo Hasegawa (2006, p. 11, tradução nossa), sua “abordagem sempre se baseou no desejo de criar uma nova forma que surge diretamente do projeto arquitetônico”, de forma a também considerar aspectos públicos ou sociais e de suas relações com estruturas de seu contexto. Para isso, o autor complementa que:

Há outro episódio interessante que explica a lógica na forma como ela separa várias funções: por exemplo, ela tomou a decisão radical de colocar os lavatórios no pilar central, que pode ser descrito como uma “torre do banheiro”. Os lavatórios, em geral, são projetados para ficar juntos na parte de trás de um prédio. Sejima explicou: “Eu não gostava da ideia de todos se levantar e caminhar no mesmo lugar (lavatórios) de manhã.” Essa é uma de suas coreografias subconscientes. (HASEGAWA, 2006, p. 11, tradução nossa).

Quer dizer, o espaço é conformado a partir de uma previsão de experiência, de modo que a arquiteta projeta os edifícios para que as pessoas andem livremente, dispersas no ambiente, em fluxos não convencionais (Figuras 51 e 52). Por meio de elementos variados, como a torre de sanitários, Sejima proporciona “tempos e espaços privados, que seriam impossíveis em uma residência compartilhada” (HASEGAWA, 2006, p. 11, tradução nossa). Ou seja, os espaços delimitam, de forma abstrata, o campo individual e privado, reservado ao sono das mulheres, e os demais eventos, que acontecem onde as vidas pessoal e pública se interseccionam. Em síntese, Sejima compreende as constantes transformações de Tóquio e tenta traduzi-las em uma arquitetura elaborada por novas formas de habitar. Para embasar essa afirmação, recorreremos ao que Ito nos diz sobre os moradores de Tóquio: são “nômades que flanam por florestas



Figura 51 - Área pública do dormitório



Figura 52 - Área pública do dormitório

artificiais” de modo que, “nos prédios e apartamentos, ninguém fica em casa durante o dia” (ITO, 1991, p. 96, tradução nossa). Isso não quer dizer, claro, que não tenham domicílio, mas sim que ocupam a maior parte do dia com deslocamentos pela cidade.

Ao longo de sua trajetória, Sejima busca desafiar a noção de arquitetura com o objetivo de envolver as pessoas (SEJIMA, 1996) e, principalmente desde sua participação em *Pao I*, como vimos, busca criar espaços em que as pessoas possam transitar livremente, conceito que se reflete também em suas obras posteriores, *Platform I* (1987-1988) e *Platform II* (1988-1990) – que guiaram muitas de suas decisões no Dormitório Saishunkan.

A série *Platform* mostra uma intenção projetual que parte da interpretação do programa interno para a consequente definição e modelagem da casa no exterior. Este foi seu primeiro projeto independente após sair do escritório de Toyo Ito e foi considerado por ele um projeto “leve”, uma vez que “leveza implicava a liberação das noções convencionais de arquitetura” (HASEGAWA, 2000, p. 21, tradução nossa), objetivo central na obra da arquiteta por significar uma nova experimentação.

O projeto *Platform I* (Figura 53) é uma casa de fim de semana localizada a duas horas de trem de Tóquio, em Sotobo, e implantada em um terreno em declive com vista para o Oceano Pacífico. Inclusive, dispor os espaços de modo que a vista se voltasse para o mar era uma das premissas do projeto, por isso a arquiteta colocou a sala de estar, o banheiro e o quarto tradicional japonês na parte mais alta e, por sua vez, ligados pelo jardim. A forma surgiu da intenção de se criar um espaço que fosse contínuo com o ambiente circundante. Além disso, teve como inspiração plataformas de estações de trem, pois, segundo



Figura 53 - Projeto *Platform I*

Sejima (1996, p. 26), havia uma demanda por “um ambiente sereno e confortável [que os] fez refletir sobre a qualidade do espaço como em uma passagem, onde o movimento das pessoas pode parar como na plataforma de uma estação ferroviária”.

Como vedação, uma fina camada de aço corrugado de 3,2 mm se molda a uma estrutura tubular, de forma que suas dobraduras tornam a estrutura mais resistente e dispensam as vigas nos vãos de 4 metros. A arquiteta complementa: “em vez de criar o espaço cercado nos quatro lados com a moldura, imaginei que o lugar emergiria livremente sob a raiz com seu potencial de se estender horizontalmente como um *continuum* sem fim” (SEJIMA, 1996, p. 26, grifo nosso, tradução nossa). Diante disso, ratifica-se seu caráter experimental ao atribuir à materialidade o papel de cumprir com suas intenções mais genuínas, por exemplo, a difusão de espaços externos e internos.

Em *Platform II* (Figuras 54 e 55), Sejima usa a estrutura de maneira distinta de seu projeto anterior com o intuito de poder destruí-la mais livremente. O projeto é localizado em Yatsugatake e os pouco mais de 40 m<sup>2</sup> abrigam um estúdio de fotografia, também com intuito de ser uma casa de fim de semana. Sua paisagem circundante consiste em um campo agrícola, e a entrada de luz natural funcionou como premissa do projeto. A cozinha, banheira, toilette e divisórias são colocadas na área aberta, enquanto a cama flutua no ar (SEJIMA, 2015), esta, por sua vez, é colocada em uma estrutura coberta com um pano e funciona como uma grande luminária. Sejima (1996, p. 31) afirma que o projeto foi iniciado “levando em consideração a unidade da relação entre as instalações e o pórtico estrutural” ao passo que os equipamentos, as instalações e o mobiliário foram tratados como uma unidade independente e a estrutura como outra distinta, apresentando uma unidade a partir da totalidade.

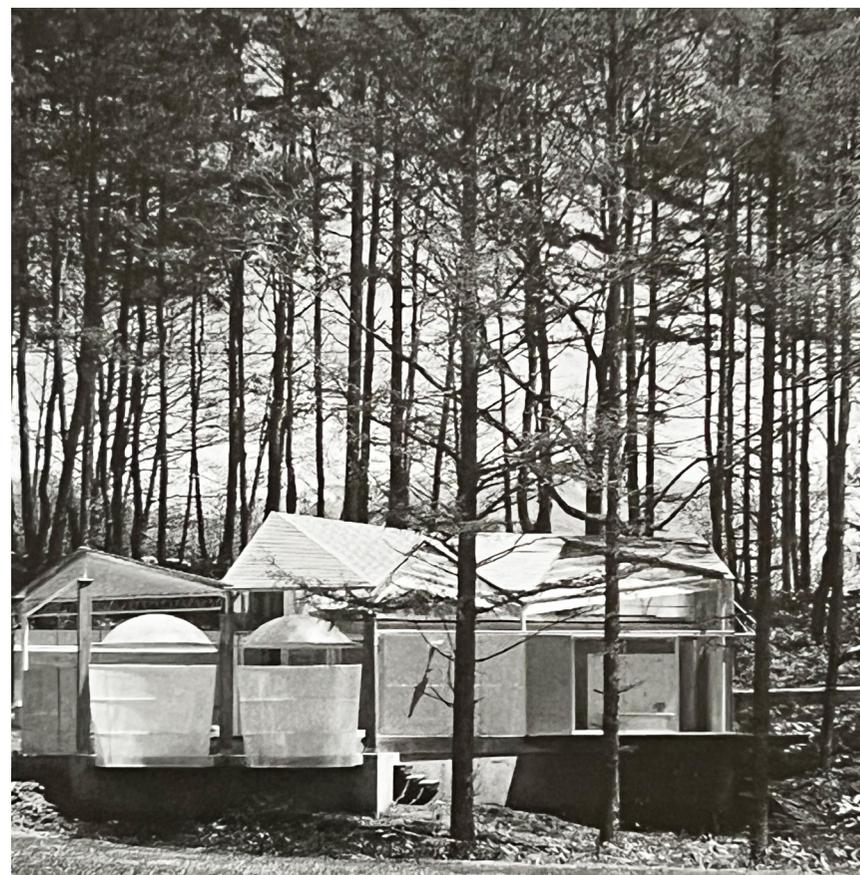


Figura 54 - Projeto *Platform II*

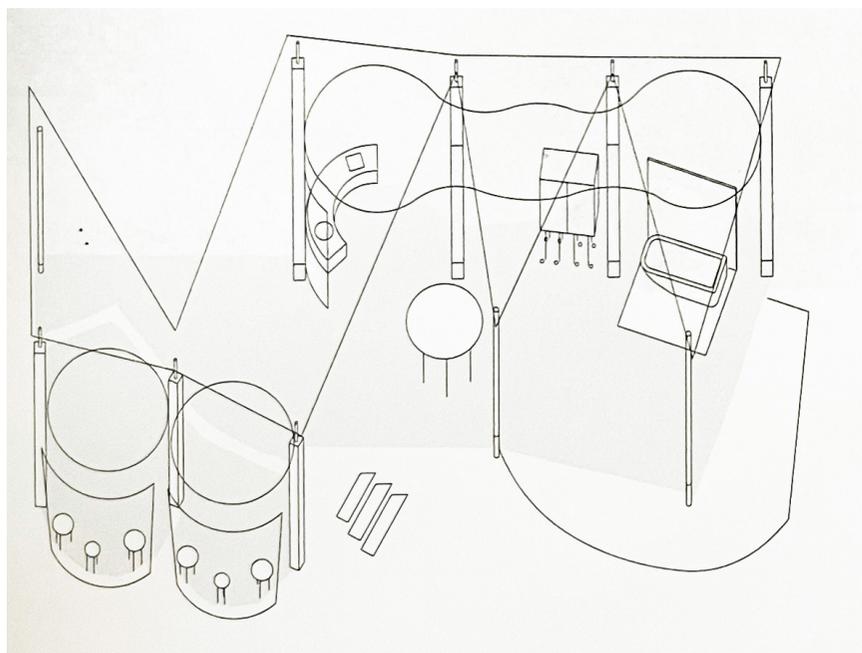


Figura 55 - Diagrama axonométrico de *Platform II*

Toyo Ito afirma que o projeto da *Platform* “foi uma tentativa de dissolver a arquitetura utilizando-se da expressão à forma à maneira dos desconstrutivistas” (ITO, 1996, p. 23, tradução nossa). Yuko Hasegawa comenta sobre Sejima e aponta que a transição de viver entre o fim de uma velha geração e o início de uma nova estimulou a coexistência, nos talentos da arquiteta, de “dois elementos contraditórios: a observação persistente dos fatos e das relações dos objetos como artesão à moda antiga e a ousadia de interromper contextos” (HASEGAWA, 2000, p. 21, tradução nossa).

Com isso, podemos concluir parcialmente que a produção arquitetônica de Sejima está amparada na interpretação cuidadosa do programa para que se possa realizar a elaboração formal. Muitos dos que se ocupam de atividades projetuais sabem que, embora tenham um esboço intencional do volume em sua mente, o trabalho se inicia pela planta (ZAERA, 2000). Segundo Hasegawa (2000), o processo de desenvolvimento da planta por parte de Sejima se dá a partir de um trabalho atento em relação às demandas dos clientes e à repetição de estudos. Sejima é “cética em relação a protótipos convencionais de relacionamentos humanos, como ‘a família feliz’ e ‘a polícia gentil e prestativa’. Portanto, interroga presunções e apresenta suas incertezas, depois expressa seu ceticismo como uma diversidade realista” (HASEGAWA, 2000, p. 21, tradução nossa). A exemplo, tem-se que:

Sua filosofia fundamental é refletida em um protótipo de um prédio de apartamentos projetado em 1991. Havia uma sala em forma de caixa entre uma “cozinha-estar” e uma “casa de banho”. A sala central pode ser dividida movendo os mobiliários de armazenamento móveis. O espaço pode ser reorganizado de forma flexível de acordo com diferentes necessidades.

No entanto, o que foi único não foi a flexibilidade espacial, mas a ousadia de localizar um banheiro e uma cozinha em ambos os lados, tendo em conta os mesmos metros quadrados. Necessidades e desejos físicos básicos, como comer, excretar e lavar, foram concebidos ousadamente no espaço como funções, como se a arquitetura não tivesse nada a ver com a ética ou filosofia das pessoas que vivem nele. (HASEGAWA, 2000, p. 21, tradução nossa).

Isso ratifica a busca de Sejima por estar alinhada a uma ocupação espacial que faça sentido para os futuros ou futuras habitantes em detrimento do apego às formas arquitetônicas finais. As casas da série Platform se configuram como peças-chave na construção do pensamento projetual de Sejima. A organização do programa de necessidades do projeto parte do reconhecimento do princípio de que não existe objeto sem sujeito (NISHIZAWA, 2000). A esse respeito, Nishizawa (2000) explica que a organização programática tangencia os princípios objetivos da experiência, não apenas dos sujeitos individualmente. Para ele, a ideia de experiência é problemática, pois nunca é individual, “depende da ambiência, da atmosfera, depende muito de você estar de mau humor ou o sol estar brilhando e é bom tempo” (NISHIZAWA, 2000, p. 14, tradução nossa). Por assim dizer, conclui que “estamos tentando pensar em algo que está fora disso, além desse tipo de experiência. Sentimos que o preceptor de cada indivíduo é tão dependente de variáveis emocionais e outras descontroladas que, como estudo arquitetônico, rapidamente forma um fim em si mesmo” (NISHIZAWA, 2000, p. 14, tradução nossa).

Para a objetivação de seus projetos, a dupla recorre ao pragmatismo por tocar nos princípios objetivos ou matemáticos da experiência, em

vez de pensar na percepção puramente do ponto de vista do sujeito individual. A ideia de experiência é um tanto problemática no sentido de que a maneira como falamos sobre experiência não é realmente como um corpo humano individual sente as coisas, mas mais em um sentido amplo e conjunto, ou seja, como a sociedade se porta diante de uma determinada situação.

Isso significa que a fisicalidade emerge de variadas condições além das mencionadas, como aspectos econômicos, estéticos, entre outros, todos interferindo mutuamente. Sejima compara sua própria abordagem à de um jogo ao dizer que, no processo de produção de seus projetos, não há regras preestabelecidas, mas ela flui com a constante mudança e adaptação para se lidar com a espontaneidade de situações que surgem ao longo do caminho. Para ela, há elementos do próprio programa no projeto com que, inicialmente, ela não sabe lidar e por isso ignora até que as próprias soluções surjam naturalmente. E estende a explicação ao dizer que, “refletindo sobre minhas experiências passadas e olhando para meu trabalho futuro, acho que quero apresentar as restrições físicas impostas à arquitetura como possibilidades a serem exploradas em vez de limitações” (SEJIMA, 1996, p. 16, tradução nossa).

Toyo Ito escreve que o projeto para o *Dormitório Saishunkan Seiyaku* levou Sejima a descobrir “seu estilo pessoal, marcando um grande salto em seu trabalho” (ITO, 1999, p. 23, tradução nossa), pois foi a partir dele que reuniu sua leitura do programa demandado pelo cliente aos problemas característicos da sociedade moderna, sobretudo, à cidade de Tóquio. Não obstante, as posições das residentes também surgiram como resposta a uma sociedade cosmopolita e contemporânea em que a mulher se torna central – caso da instalação *Pao I*, no primeiro capítulo. Sobre isso, Ito afirma que:

As condições são únicas, pois se trata de um edifício onde as jovens vão viver durante os primeiros um ou dois anos de trabalho numa indústria especialmente designada. Isso pode, a princípio, trazer à mente os dormitórios das faculdades femininas. Mas ali as mulheres são funcionárias de uma empresa com forte presença pública e, por estarem convivendo durante o que é essencialmente o período de formação ao entrar na empresa, a vida que levam é marcada por um maior grau de disciplina. Como soldados, elas são compelidas a viver uma vida informe desde o momento em que se levantam até a hora de se deitar à noite. Durante o dia, estão em escritórios no prédio ao lado, sentadas em carteiras em fileiras com seus corpos envoltos em uniformes idênticos. Não lhes é concedida nem a dignidade nem a liberdade de um indivíduo. Você pode imaginar as figuras dessas mulheres vivendo uma vida talvez melhor em comparação com o personagem de Chaplin manipulado por máquinas, embora nesse caso a cena ocorra na era do computador. (ITO, 1996, p. 24, tradução nossa).

Ou seja, se fizermos um recorte das moradoras de Saishunkan, vemos que seu perfil e estilo de vida surgem naturalmente com as mudanças da cidade contemporânea, cidade em que se inserem, bem como sob influência da própria experiência e contexto de Sejima, que, por sua vez, idealiza nessas mulheres sua visão de mundo – um mundo pautado em uma vida de negócios, comumente simbolizada por homens que trabalham para grandes corporações.

## O privado e o público

As relações entre espaços privados e comunitários definiram-se a partir de sua distância, pois se buscava que estivessem o mais próximo possível. O projeto buscou potencializar a vivência do espaço privado no coletivo, de modo que a moradora sentisse que os espaços em comum seriam expandidos conforme seu desejo (SEJIMA, 1996) e, para isso, a área entre as alas funcionou como uma área de estar central.

A aglomeração e o alinhamento dos leitos não impediram que, ao abrir a porta, as mulheres se sentissem como se estivessem nas ruas da cidade. Ito afirma que há uma ausência de hierarquia em projetos de habitações residenciais ou cooperativas, de forma que “seu espaço é claro e abstrato, o que não invoca uma sensação de profundidade ou limites” (ITO, 1996, p. 24, tradução nossa). E isso aparece no trabalho de Sejima ao retratar um estilo de vida que produz um diagrama do tempo moderno e, conseqüentemente, de uma sociedade futura. Foi justamente nesse momento que Nishizawa tornou-se associado à Sejima, por estar atraído pelo modo como a arquiteta “começou a retrabalhar a relação entre programa, espaço e exterior, [de modo que] após este projeto, elementos pós-humanos e pós-históricos adicionaram um desenvolvimento inesperadamente anárquico ao trabalho de Sejima” (HASEGAWA, 2000, p. 20). Ito (1996, p. 24, tradução nossa) comenta que “a maioria dos outros arquitetos estaria quebrando a cabeça ou fazendo caretas ao se confrontar com um espaço residencial com tão pouca hierarquia ou limites como esse”.

Fato é que o trabalho experimental, sobretudo quanto à busca por relações pouco delimitadas dos espaços interiores e exteriores de Sejima, delineou sua carreira, como vimos nas obras mais recentes,

conferindo a seu trabalho um caráter inovador e de subversão. Hasegawa (2000) compara o espaço arquitetônico de Sejima à obra do artista contemporâneo argentino Guillermo Kuitca por ambos provocarem uma sensação de atenção e antecipação. A exemplo, o arquiteto destaca a obra sem título de Kuitca, datada de 1996 (Figura 56), cujo significado pode remeter à ideia do *Dormitório Saishunkan*.

Na imagem, mobiliários não fixos pintados de branco estão dispersos no fundo escuro de forma que não é possível se identificar uma ordem, pois parecem estar em um estado de suspensão, de modo a aguardar a próxima ação que acontecerá sobre eles. A imagem difusa nos faz perder a noção concreta do espaço. Hasegawa indica que “[sua] impressão é que são retratos (de móveis), rejeitando as funções e significados que seriam dados quando instalados em um cômodo” (HASEGAWA, 2000, p. 20, tradução nossa).

Assim como podemos ver, por meio da análise de Hasegawa, Sejima desenvolve o *Dormitório Saishunkan* experimentando a transitoriedade e a difusão espacial entre espaços públicos e privados anteriormente analisados em sua série de casas *Platform*. Espaços esses que se confundem e se transformam a partir das necessidades momentâneas daquelas residentes temporárias. Na próxima subseção, veremos como Sejima se faz uma arquiteta do presente por compreender e aceitar as necessidades pontuais e momentâneas de seu público-alvo, que deriva de seu contexto e sociedade.



Figura 56 - Obra sem nome de Guillermo Kuitca, 1996.

## Kazujo Sejima: arquiteta do presente

*Coisas que simplesmente passam e... passam. O barco à vela. A idade das pessoas. A primavera, o verão, o outono, o inverno.*

(Sei Shonagon)

A citação de Sei Shonagon contida em uma das mais representativas obras da literatura japonesa, *O livro do travesseiro*, escrita entre 994 e 1001, endossa o aspecto cultural japonês que vimos anteriormente e diz respeito ao lema *ichigo-ichie* (一期一会), que significa “nada jamais se repete, tudo acontece uma única vez” (TSURUKO’S..., 2019), ou seja, incentiva a vivência do momento presente. Segundo a pesquisadora Michiko Okano (2012, p. 29), em relação ao que se difere do hemisfério norte ocidental, no Japão há uma percepção de espaço-tempo em que a relação entre ambos se torna indissociável, impossibilitando seu entendimento de forma isolada. A conjunção dos termos “espaço” e “tempo” representa uma noção nipônica ideal do momento presente, na qual o agora (tempo) é completo por si mesmo, e não há necessidade de mostrar claramente a relação entre os acontecimentos do passado ou do futuro para extrair e esgotar o seu significado, enquanto o aqui (espaço) tem uma extensão infinita, representando o lugar onde se está (KATO, 2007).

Como vimos nos capítulos anteriores, a vivência no momento presente está enraizada na cultura japonesa e se reflete no cotidiano da sociedade. Dentro do campo da arquitetura, observamos que a percepção espacial se potencializa quando percebida no tempo presente, estando, inclusive, em um campo sensível. Compreende-se que estar atento ou atenta intencionalmente ao momento atual propicia uma leitura mais precisa do contexto, de modo que podem

ser percebidas nuances não vistas do todo a partir de um ponto de vista focado e individual. Podemos associar essa percepção à ideia de coletivismo e individualidade, conectando-se ao que Iñaki Ábalos (2003, p. 175) escreve a respeito do pragmatismo, conforme:

O pragmatismo contrapõe uma concepção individual e subjetiva do mundo à grande máquina social positivista. O tempo que o pragmatismo privilegia é o dos afetos – pragmata –, o das ações, o tempo do presente, um tempo que não é amnésico, porque tem a memória de si mesmo através deste exército móvel de metáforas no qual as novas se alinham, um tempo “que usa os sucessos do passado para informar o presente”, e para o qual o futuro é “meramente uma promessa, um halo em volta do presente”, tal como Dewey escreveu. (ÁBALOS, 2003, p. 175).

Quer dizer, o tempo do pragmatismo trata o presente como um lugar de experiências cotidianas e, portanto, “transformar esse presente cotidiano em uma força criativa, aprender a ver nele um substrato poético com o qual pode se construir essa perfeição privada é, por excelência, a tarefa pragmática” (ÁBALOS, 2003, p. 177). É possível identificarmos na arquitetura a construção de um pensamento pragmático, que se volta para uma sociedade sempre atualizada, ou seja, uma sociedade contemporânea.

Koji Taki (1991, p. 6) menciona que “Toyo Ito é um dos arquitetos mais sensíveis ao fenômeno contemporâneo da sociedade de consumo”, pois ele não desenvolve sua arquitetura com a intenção de gerar um objeto para consumo, ou mesmo como um conjunto de signos adequados para serem consumidos. Na verdade, Ito concebe sua

arquitetura a partir da expressão do espírito de seu tempo combinada a uma consciência da realidade social. Inclusive, foi sob influência desse pensamento que Toyo Ito desenvolve, com grande contribuição de Sejima, como vimos, seu projeto *Pao I: o Abrigo para a Mulher Nômade de Tóquio* (1985), entendendo nômade como uma metáfora para descrever o estilo de vida daqueles que habitam a metrópole. Sobre Tóquio, Taki afirma que:

Enquanto a cidade nasceu da concentração de populações, hoje o centro urbano está quase deserto pelos habitantes. Esse centro funciona como uma cidade-máquina econômica, política e cultural, produtora de informações. A cidade tornou-se um mar de signos, sem forma, sem limites. [...] Em Tóquio, os habitantes não querem se estabelecer e se deslocar incessantemente: a cidade faz, portanto, parte de uma sociedade que se pode dizer “pós-urbana”. (TAKI, 1991, p. 12).

Ou seja, a constante produção de informação proveniente da cidade, sobretudo de Tóquio, conduz a sociedade a subverter continuamente sua maneira de viver. No que se distingue do universo europeu, nos países com Estado de bem-estar social — embora haja uma crescente desigualdade entre os estratos sociais —, a sociedade japonesa considera o capital como elemento central no sustento e na organização de eventos econômicos, sociais, culturais e políticos do país (TAKI, 1991). Taki afirma que “a sociedade japonesa transcende a do consumo [e] tornou-se a primeira sociedade do pós-consumo” (TAKI, 1991, p. 12). E, fruto desse novo modelo de sociedade de Tóquio, Toyo Ito comenta que a tecnologia moldava a sociedade, de modo que as próprias sensações físicas e os sentidos em relação ao espaço acompanham as mudanças dinâmicas (ITO, 1996). Para o arquiteto,

as “coisas que antes pareciam confortáveis para nós, como o calor da madeira e o peso da pedra, agora se tornaram quase desagradáveis, já que nossas mentes e corpos foram afetados pelas novas mídias” (ITO, 1996, p. 24, tradução nossa). Embora se saiba que a arquitetura é fundamental no processo de mudança da sociedade por representar — como causa ou consequência — as formas de viver, são poucos os arquitetos e as arquitetas que buscam realçar os anseios dessa sociedade em seus projetos, como é o caso de Sejima.

É inegável que a trajetória profissional de Sejima tenha sido diretamente influenciada por Toyo Ito — a arquiteta passou seus primeiros anos de produção arquitetônica trabalhando em sua firma. E por isso gostaríamos de frisar uma percepção do autor que parece reveladora a respeito da influência que exerceu sobre Sejima. Para Ito, o espaço urbano “não tem senso de gravidade”, ou seja, flui conforme o que lhe é demandado e, diferentemente dos metabolistas da década de 1960, que vislumbravam um progresso que projetava o futuro, ele “só acredita no prazer do momento” (ITO, 1991, p. 93, tradução nossa). Assim como ele, Sejima afirma que “de fato vive no presente”, pois não acredita em tentar negar ou ocultar essa realidade criando uma “arquitetura de oposição” (SEJIMA, 1996, p. 11, tradução nossa). Entretanto, por meio de sua obra, Sejima não reitera a sociedade contemporânea em sua forma atual, pois acredita que usa sua arquitetura como um dispositivo que expõe as várias restrições sociais em vez de retificá-las. A arquiteta completa:

Na verdade, acho bastante intrigante que um arquiteto baseie seu trabalho em uma ideia fictícia e depois tente convencer os outros de que é uma realidade. É bastante arbitrário, por exemplo, construir um prédio de apartamentos e ao mesmo tempo tentar fixar

antecipadamente o sentido do comunal. Acho que é um erro basear a arquitetura contemporânea na cosmologia arcaica. Minha política não é perpetuar essas ficções, mas sim acabar com elas. Considero anacrônico pegar um conceito impossível, apresentá-lo como algo de importância eterna e basear completamente sua arquitetura nele. (SEJIMA, 1996, p. 11, tradução nossa).

O que quer dizer que a arquiteta busca se distanciar de uma narrativa singular ou excepcional para sua arquitetura, ou seja, dialoga com um espaço homogêneo, composto de elementos variáveis, fruto de funções previamente atribuídas. Em seu processo, os desejos do cliente são componentes reais de sistemas sociais, o que centraliza a sua produção em uma abordagem social. Ela parte de características da sociedade, mas “dedica sua energia a desenvolver suas próprias ideias e descobertas” (SEJIMA, 1996, p. 12, tradução nossa). Sua arquitetura se torna um veículo para melhor compreender seu contexto social ou cultural.

Sobre Sejima, Ryue Nishizawa aponta que a arquiteta “opera sob o pretexto de regular rigorosamente a uniformidade dos indivíduos comuns, expondo continuamente a diversidade dos indivíduos, assim, liberando-os para um horizonte ilimitado” (HASEGAWA, 2000, p. 20, tradução nossa). A parceria dos arquitetos potencializa sua busca conjunta em renunciar à formalidade ao interpretarem uma planta. Hasegawa escreve que a sua arquitetura reverbera aspectos da contemporaneidade, tais quais o questionamento a pontos de vista convencionais em uma abordagem vanguardista.

Como vimos, e sobretudo a partir de sua contribuição em *Pao I*, Kazuyo Sejima trabalha, em seu processo de criação arquitetônica, com atenção ao seu contexto. Sobre a arquiteta, Ito comenta que, diferentemente dos demais arquitetos contemporâneos, ela é possivelmente a precursora no movimento de olhar para o presente, por vezes traduzindo o passado para representar sua realidade, uma vez que “trabalha como alguém que vive nesta era moderna, a primeira ‘arquiteta’ [dentre profissionais da arquitetura] que realmente tem uma mensagem para outros arquitetos” (ITO, 1996, p. 24, tradução nossa).

Ela compreende e aceita o caráter renovador da vida e dos comportamentos mutantes da sociedade, de modo que sistemas sociais problemáticos, dos quais o conservadorismo muitas vezes faz parte, não retratam seus interesses e intenções. A perspectiva dessa arquiteta parte de sua visão intuitiva de sociedade e que delineia seu próprio estilo (ITO, 1996). É essa busca pela conexão com a realidade que confere à Sejima um distanciamento de intenções ideológicas que limitam a construção de um pensamento subversivo e induz a uma aproximação com a realidade social de seu tempo. É possível verificarmos, em suas plantas, o seu desejo pessoal de criar e de seu corpo ser livremente inserido na realidade.



# 4

## considerações finais

O trabalho procurou compreender a trajetória da arquiteta japonesa Kazuyo Sejima, por sua relevante contribuição para a arquitetura contemporânea. Três projetos foram selecionados para centralizar o debate acerca de sua produção, foram eles: a *Casa das Ameixeiras* (2004), o *Complexo Habitacional Gifu Kitagata* (2000) e o *Dormitório para Mulheres Saishunkan Seiyaku* (1991). Ainda assim, outros projetos aqui apresentados ao longo dos capítulos contribuíram para o aprofundamento do tema.

Retomaremos os principais pontos apresentados com o intuito de propormos uma síntese das características que marcam o trabalho da arquiteta e refletem, por consequência, sua maneira de compreender o mundo, assumindo-as, portanto, como conclusões.

### *Sobre aspectos culturais e geográficos*

Embora o enfoque desta dissertação seja o aprofundamento com maior rigor em uma seleção de projetos arquitetônicos desenvolvidos por Sejima, certamente sua caracterização só poderá ser realizada se houver compreensão do seu contexto histórico, englobando questões culturais, geográficas e socioeconômicas. No nosso caso, tivemos de expandir os estudos para além do período de atuação da arquiteta nas obras em questão, compreendido em fins do século XX e começo do século XXI, para notarmos elementos intrínsecos à cultura e à geografia japonesa que possivelmente moldaram a construção de sua percepção do espaço, sobretudo na habitação.

Observamos, com base na leitura de teóricos e de bibliografia cinematográfica, que tanto a conformação insular do país quanto a espiritualidade — principalmente advinda do xintoísmo e do budismo — estimularam o povo japonês a ter uma identificação com o caráter transitório da vida. Isso porque sua relação estreita com a instabilidade de um país que sofre com frequentes catástrofes ambientais exigiu da população resiliência. Aspecto que se reflete também em uma arquitetura efêmera, cujas construções são levantadas com uma expectativa de validade de cerca de trinta ou quarenta anos. Como vimos na Casa das Ameixeiras, a principal demanda do projeto era destinar-se a apenas um trecho da vida dos filhos, de maneira que a casa seja abrigo temporário para prepará-los até que estejam crescidos o suficiente e possam encarar os desafios da fase adulta.

Expressa-se ainda, nos projetos de Sejima, a percepção de coexistência intrínseca à cultura japonesa, característica que encontramos também na religião. Aprendemos que, no Japão, é possível que um mesmo indivíduo seja budista ou xintoísta sem que pareça incoeren-

te, pois não se exige dele uma fidelidade a uma única fé, o que ratifica um senso de indeterminação entre um sujeito e outro, potencializando a noção de coletividade por haver um distanciamento de uma ideia de indivíduo independente do todo. Esse fator se replica na arte japonesa do *emakimono*, quando, por meio das representações *fukinuki yatai*, há ausência de hierarquia na imagem, em que as cenas se desenvolvem simultaneamente, oferecendo variadas possibilidades de leituras e interpretações.

Nesse sentido, a *Casa das Ameixeiras* é exemplar. No projeto, vemos com clareza a intenção de Sejima em subverter a espacialidade que distingue o que é público e privado e, pela sobreposição, a arquiteta torna os ambientes difusos. A distribuição em espaços mínimos torna labirínticos os percursos internos, de modo que os próprios moradores se perdem e se encontram sem intenção. A ideia milenar de coexistência, como vimos, aparece também no *Complexo Habitacional Gifu Kitagata*, quando Sejima distribui as unidades habitacionais de forma que sua montagem também torna difusas as relações entre dentro e fora, confundindo, por vezes, o transeunte quanto aos limites das habitações. Esse aspecto se repete no *Dormitório Saishunkan Seiyaku* e marca uma das primeiras experiências da arquiteta japonesa, tendo como premissa a alocação de oitenta mulheres em um espaço comum, que, ainda assim, confere privacidade. O caráter de temporalidade do projeto intensifica as relações entre exterior e interior, central na obra de Sejima, por compreender o valor dos ambientes comuns ao estimular o encontro e a comunicação.

Em todos os três projetos, identificamos aspectos da tradição japonesa que reverberam na arquitetura e na construção do espaço. Espacialidades que simbolizam heranças culturais enraizadas ao longo dos anos e cuja caracterização aqui apresentada permite tecer rela-

ções em que a acuidade perceptiva se faz entre atividade do corpo e espírito e nas quais o espaço e seus elementos têm papel determinante. Por essa relação estrita de uma linguagem não dita — entre corpo e mente —, assim como pela adoração à natureza, à cultura japonesa se atribui um senso de percepção do momento presente em sua maneira mais genuína, ponto que reverbera na obra de Sejima quando seu desenho parte de uma atenção aguçada da sociedade em que está inserida e da aceitação de sua grande mutabilidade.

### *Sobre aspectos históricos e socioeconômicos*

Neste trabalho, também buscamos compreender de que forma a história influenciou a carreira da arquiteta. Para isso, aprofundamo-nos nos contextos em que as três obras se inserem e no momento em que foram inauguradas, ou seja, fins do século XX e início do século XXI. Retomamos o cenário econômico de instabilidade em um período pós-guerra que, como consequência, refletiu em uma influência expressiva estadunidense no país, inclusive, pela adoção do padrão americano de configuração habitacional, o sistema nLDK.

Fato é que o *Complexo Habitacional Gifu Kitagata* é relevante para a trajetória de Sejima, pois a arquiteta intenta se afastar do sistema ocidental vigente à época — nLDK — no sentido de produção habitacional em massa e desenfreada. Para isso, assume aspectos de qualidade espacial e urbana, sobretudo no sentido das relações entre os espaços públicos, privados e a vida comunitária, ainda que seja um edifício de grande porte.

Além disso, é importante lembrar que, a partir dos anos 1950, tanto o êxito econômico vivido no país quanto o consequente êxodo rural exigiram mudanças no modo de vida coletivo, em

especial de metrópoles como Tóquio. Isso trouxe adensamento urbano e, conseqüentemente, respostas diversas às novas demandas da cidade, assim como vimos na produção de Sejima, que, nesse cenário, buscou afinar sua construção sempre atual com a sociedade de seu contexto. Com isso, a necessidade de espaços mutantes e adaptáveis tornou-se essencial para o espaço urbano, de modo a entendermos que o caráter híbrido dos espaços operou como emblema e signo de uma cidade diuturna, cujos usos e fisionomias estavam – e ainda hoje estão – em constante modificação.

No decorrer do trabalho, vimos como tanto *Gifu Kitagata* quanto o *Dormitório Saishunkan Seiyaku* refletem exemplos de programas que destacam flexibilidade e adaptação, do ponto de vista arquitetônico, assim como a constituição de vínculos contextuais por meio da distribuição do espaço no conjunto urbano, sobretudo no que diz respeito às relações entre exterior e interior. Essa abordagem nos interessa especialmente por tocar em questões que aparecem no horizonte da produção arquitetônica entre as décadas de 1960 e 1970, quando as diretrizes se orientavam para a produção habitacional como perspectiva de mudança social.

E, embora seja um símbolo de releitura de um espaço único, como aparecem nos espaços tradicionais, a *Casa das Ameixeiras* reafirma o compromisso da arquiteta com uma leitura precisa de seu contexto e das demandas de seus clientes, inseridos em uma sociedade de informações constantes. Verificamos isso quando Sejima extrapola os limites da casa, propondo uma nova forma de habitar, que se pauta no restabelecimento das relações entre os moradores da casa e, com isso, reitera seu interesse pelo campo da experimentação.

Entendemos Sejima como uma arquiteta pragmática. Essa característica aparece como um aspecto naturalmente norteador de seu trabalho, talvez por isso a interpretamos como uma arquiteta que é bem-sucedida em sua leitura de sociedade, para quem precisamente desenvolve os seus projetos. Seu pragmatismo projetual viabiliza a compreensão de experiências cotidianas e as transforma em força criativa, potencializando seu caráter experimental. Espera-se que as discussões aqui apresentadas possam fomentar novas pesquisas a investigar a arquitetura de Kazuyo Sejima. Aqui almejamos contribuir para a disseminação de seu pensamento projetual ao buscarmos identificar e alinhar a construção do pensamento da arquiteta, que é de grande relevância para a contemporaneidade, fazendo jus, portanto, à sua autointitulação como “arquiteta do presente”.



# 5

## lista de figuras

Figura 01 – Mapa de implantação da Casa das Ameixeiras

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 02 – Complexo residencial

Fonte: Foto de Cody Ellingham. Cf. DANCHI DREAMS BY CODY ELLINGHAM, [20-?], n.p.

Figura 03 – Pao I

Fonte: EL CROQUIS 71, 1995, p. 35

Figura 04 – Pao I

Fonte: EL CROQUIS 71, 1995, p. 34

Figura 05 – Pao II

Fonte: EL CROQUIS 71, 1995, p. 35

Figura 06 – Pao II

Fonte: EL CROQUIS 71, 1995, p. 11

Figura 07 – Vista externa ao terreno

Fonte: JA 99, 2015, p. 63

Figura 08 – Vila Imperial de Katsura

Fonte: ISOZAKI et al., 2005, p. 16

Figura 09 – Tokonoma

Fonte: TAKESHI, 2005, p. 154

Figura 10 – Diagrama da Casa das Ameixeiras

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 11 – Foto externa da Casa das Ameixeiras

Fonte: EL CROQUIS 121/122, 2004, p. 284

Figura 12 – Terraço da Casa das Ameixeiras

Fonte: JA 99, 2015, p. 65

Figura 13 – Quarto da filha do casal

Fonte: EL CROQUIS 121/122, 2004, p. 278

Figura 14 – Quarto do filho do casal

Fonte: EL CROQUIS 121/122, 2004, p. 288

Figura 15 – Biblioteca

Fonte: EL CROQUIS 121/122, 2004, p. 291

Figura 16 – Representação fukinuki yatai, Tale of the Nun Akizuki

Fonte: TALE of the Nun Akizuki, 17th century, n. p.

Figura 17 — *Sky House*

Fonte: KIKUTAKE, 1958, n. p.

Figura 18 — *Unité D'Habitation de Marseille*

Fonte: Foto de Steve de Viendrt. Cf. KROLL, 2010, n. p.

Figura 19 — Corredor interno da *Unité D'Habitation de Marseille*

Fonte: Foto de Rik Moran. Cf. KROLL, 2010, n. p.

Figura 20 — Área comum da *Unité D'Habitation de Marseille*

Fonte: Foto de Wojtek Gurak Cf. BIANCHINI, 2022, n. p.

Figura 21 — Diagrama de planta e corte da habitação padrão da *Unité D'Habitation de Marseille*

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 22 — Tipo 01

Fonte: EL CROQUIS 77, 1996, p. 122

Figura 23 — Tipo 02a

Fonte: EL CROQUIS 77, 1996, p. 124

Figura 24 — Tipo 02b

Fonte: EL CROQUIS 77, 1996, p. 126

Figura 25 — Tipo 03a

Fonte: EL CROQUIS 77, 1996, p. 128

Figura 26 — Tipo 03b

Fonte: EL CROQUIS 77, 1996, p. 130

Figura 27 — Mapa de implantação de Gifu Kitagata

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 28 — Diagrama axonométrico da montagem das unidades habitacionais do *complexo Gifu Kitagata*

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 29 — Diagrama axonométrico de unidade do *complexo habitacional de Gifu Kitagata*

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 30 — Tipo House with Plants

Fonte: HEAP, 2013, n. p.

Figura 31 — House with Plants

Fonte: HEAP, 2013, n. p.

Figura 32 — Casa NA

Fonte: Foto de Iwan Baan. Cf. MARQUEZ, 2012, n. p.

Figura 33 — Casa NA

Fonte: Foto de Iwan Baan. Cf. MARQUEZ, 2012, n. p.

Figura 34 — Exemplo de planta (pavimento 8) do *complexo habitacional de Gifu Kitagata*

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 35 — Vista de Gifu Kitagata

Fonte: FIELD, 2015, p. 61

Figura 36 — Vista de Gifu Kitagata

Fonte: FIELD, 2015, p. 76

Figura 37 — Vista interna do terraço/varanda entre unidades habitacionais em Gifu Kitagata

Fonte: JA 99, 2015, p. 65

Figura 38 — Vista interna de uma unidade habitacional em Gifu Kitagata

Fonte: JA 99, 2015, p. 65

Figura 39 — Vista aérea do edifício Pedregulho

Fonte: Foto de Pedro Mascaro. Cf. ARQUICAST, 2022, n. p.

Figura 40 — Vista do corredor do edifício Pedregulho

Fonte: Foto de Lee Ann. Cf. BRAZIL BOUND BLOG, 2016, n. p.

Figura 41 — Imagem de *engawa* em casa tradicional japonesa

Fonte: TAKESHI, 2005, p. 33

Figura 42 — Imagem de *genkan* em casa tradicional japonesa

Fonte: Foto de Noboro Burata. Cf. MEHTA; TADA, 2005, p. 93

Figura 43 — Imagem do *fusuma* em casa tradicional japonesa

Fonte: TAKESHI, 2005, p. 82

Figura 44 — Imagem de *shoji* em casa tradicional japonesa

Fonte: TAKESHI, 2005, p. 87

Figura 45 — Imagem de toriniwa em casa tradicional japonesa

Fonte: KITAMAE-BUNE Kaisen Wholesale Street, [20-?], n. p.

Figura 46 — Diagrama de planta baixa de toriniwa em casa tradicional japonesa

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 47 — Vista aérea do espaço distribuído em divisórias

Fonte: CARLIN, 2017, n. p.

Figura 48 — Vista aérea do Dormitório Saishunkan Seiyaku

Fonte: Foto de Tomio Ohashi. Cf. SAISHUNKAN Seiyaku Women's Dormitory, Kumamoto, 2022, n. p.

Figura 49 — Diagrama de disposição dos espaços

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 50 — Diagrama de disposição do pavimento superior

Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Figura 51 — Área pública do Dormitório Saishunkan

Fonte: PETERSCHARLOTTE, 2017, n. p.

Figura 52 — Área pública do Dormitório Saishunkan

Fonte: PETERSCHARLOTTE, 2017, n. p.

Figura 53 — Platform I

Fonte: Foto de Shinken-chiku-sha. Cf. JA 99, 2015, p. 15

Figura 54 — Platform II

Fonte: Foto de Shinken-chiku-sha. Cf. JA 99, 2015, p. 17

Figura 55 — Diagrama axonométrico da Platform II

Fonte: JA 99, 2015, p. 17

Figura 56 — Guillermo Kuitca, obra sem título (1996)

Fonte: GUILLERMO Kuitca, 1996, n. p.



# 6

## referências bibliográficas

ÁBALOS, Iñaki. **A Boa-Vida**: Visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

ANN, Lee. Brazil Bound. **Visiting Pedregulho with Hamilton Marinho**. [s. l.], 2016. Disponível em: <http://leeannisbrazilbound.weebly.com/blog/visiting-pedregulho>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ARAÚJO, Braz. **Evolução da sociedade e do Estado no Japão**: Uma visão abrangente. Revista USP, São Paulo, n. 27, p. 6-19, 1995.

ARQUICAST. **Um novo modo de habitar: o conjunto do Pedregulho**. ArchDaily, [s. l.], 2022. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/982709/um-novo-modo-de-habitar-o-conjunto-do-pedregulho>. Acesso em: 8 ago. 2022.

BARTHES, Roland. **O Império dos Signos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BIANCHINI, Riccardo. **Le Corbusier, Unité d’Habitation – Cité Radieuse, Marseille**. 2022. Disponível em: <https://www.inexhibit.com/mymuseum/le-corbusier-unite-dhabitation-cite-radieuse-marseille/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

CARLIN, Brendon N. **The Architecture of Homelessness**: A Critique of the New York Museum of Modern Art’s Exhibition, A Japanese Constellation. The City as a Project, [s. l.], 2017. Disponível em: <http://thecityasaproject.org/2017/01/the-architecture-of-homelessness/>. Acesso em: 4 jun. 2022.

CASAS HOUSES. Barcelona: GG, n. 58/59, 2011.

CASELLI, Cristina Kanya. **100 anos de habitação mínima**: ênfase na Europa e Japão. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

CHO, Hyunjung. **Smallness in Japanese Houses**: From Postwar to Post-postwar Architecture. Seoul Journal of Japanese Studies, [s. l.], v. 20, n. 1, p. 224-247, 2019.

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity**: architecture and mass media. Boston: MIT Press, 1996.

COLOMINA, Beatriz. **Sexuality & Space**. The split wall: Domestic Voyeurism. 4. ed. USA: Princeton Architectural Press, 1997.

CORBUSIER, Le. **Towards a New Architecture**. New York: Dover Publications, Inc., 1986.

COSTA, Sabrina Fontenele da. **Modos de Morar nos Apartamentos Duplex**: Rastros de Modernidade. [S. l.]: Ateliê, 2021.

DANCHI DREAMS BY CODY ELLINGHAM. Disponível em: <https://danchi-dreams.com>. Acesso em: 8 ago. 2022.

DANIELL, Thomas. **An Anatomy of Influence**. Japan: AA Publications, 2018.

EL CROQUIS. Madrid: El Croquis Editorial, v. 121/122, 2004.

EL CROQUIS. Madrid: El Croquis Editorial, v. 71, 1995.

EL CROQUIS. Madrid: El Croquis Editorial, v. 77, 1996.

EL CROQUIS. Madrid: El Croquis Editorial, v. 99, 2000.

ENGEL, Heinrich. **The Japanese House**: A tradition for Contemporary Architecture. [S. l.]: Tuttle Company, Inc., 1964.

FIELD, Anna. **Small Houses**. 2015. Dissertation (Master's degree) — The University of New South Wales, Sydney, 2015.

FONTANARI, Rodrigo. **A concepção de vazio em Roland Barthes**. ALEA: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 20, p. 37-53, 2018.

GALLEGO FERNÁNDEZ, Pedro Luis. **La casa en “campo de arroz”**. Un ideograma de interacción en el hábitat japonés contemporáneo. Proyecto, progreso, arquitectura, Sevilla, v. 9, p. 68-83, 2013.

GIEDION, Sigfried. **Space, Time & Architecture**: The growth of a New Tradition. [S. l.]: Harvard University Press, 2009. Originalmente publicado em 1965.

GÓMEZ LOBO, Noemí et al. **Social Ecosystem of Architectural Design in the Discourse of Women Architects in Japan**: Study on the Autumn 2018 lecture series at Gallery IHA. AIJ Journal of Technology and Design, [s. l.], v. 25, n. 61, p. 1385-1390, 2019.

GUILLERMO Kuitca. 1996. Oil and acrylic on canvas, 193 x 233,7 cm. Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain. Disponível em: <https://www.speronewestwater.com/artists/guillermo-kuitca#tab:slideshow;slide:24>. Acesso em: 9 jul. 2022.

HASEGAWA, Yuko. **Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa**. New York: Phaidon Press, 2006.

HASEGAWA, Yuko. **SANAA 21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa**. Kanazawa: Toto, 2005.

HASEGAWA, Yuko. **Un Espacio que desdibuja y borra los Programas**. El Croquis, Madrid, v. 99, p. 20-24, 2000.

HEAP, Celia Mahon. Junya Ishigami designs house for a young couple in Tokyo. **Design Boom**, [s. l.], 2013. Disponível em: <https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-designed-house-for-a-young-couple-in-tokyo-12-15-2013/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ISOZAKI, Arata et al. **Katsura: Imperial villa**. Edited by Virginia Ponciroli. Milan: Electa Architecture, 2005.

ISOZAKI, Arata. **Japan-ness in Architecture**. EUA: MIT Press, 2011. ISOZAKI, Arata. Sei Shonagon, or Ariadne: Architecture in the Metropolis. JA, [s. l.], n. 99, p. 4-13, 2015.

ITO, Toyo. Arquitetura diagrama. **El Croquis**, Madrid, v. 77, p. 18-24, 1996.

ITO, Toyo. *Blurring Architecture*. Milano: Charta, 1999.

ITO, Toyo. **Toyo Ito: L'architecture de l'éphémère**. [Interview accordée à] Sophie Roulet et Sophie Soulié. Paris: Editions du Moniteur, 1991.

JA: Living Space Kazuyo Sejima. [S. l.]: Japan Architect, n. 99, 2015.

JAPANESE religions and percentages. **Japan Luggage Express**, Chiba-ken, 2022. Disponível em: [https://www.jluggage.com/blog/japan/religions-in-japan/#:~:text=According%20to%20the%202022%20edition,religions%20\(those%20other%20than%20Shinto%2C](https://www.jluggage.com/blog/japan/religions-in-japan/#:~:text=According%20to%20the%202022%20edition,religions%20(those%20other%20than%20Shinto%2C). Acesso em: 21 out. 2021.

KAIJIMA, Momoyo; KURODA, Junzo; TSUKAMOTO, Yoshiharu. **Made in Tokyo**. Japan: Kajima Institute Publishing Co., 2001.

KATO, Shuichi. **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

KIKUTAKE, Kiyonori. Sky House. **Hidden Architecture**, [s. l.], 1958. Disponível em: <https://hiddenarchitecture.net/sky-house>. Acesso em: 15 jul. 2022.

KITAMAE-BUNE Kaisen Wholesale Street. **GLTJP.com**, [s. l.], [20-?]. Disponível em: <https://www.gltjp.com/en/directory/item/12701/>. Acesso em: 9 ago. 2022.

KROLL, Andrew. AD Classics: Unite d' Habitation / Le Corbusier. ArchDaily, [s. l.], 2010. Disponível em: <https://www.archdaily.com/85971/ad-classics-unite-d-habitation-le-corbusier>. Acesso em: 8 ago. 2022.

LIN, Zhongjie. **Kenzo Tange and the Metabolist Movement: Urban Utopias of Modern Japan**. USA: Taylor & Francis e-Library, 2010.

LIN, Zhongjie. **Nakagin capsule tower: revisiting the future of the recent past**. Journal of architectural education, [s. l.], v. 65, n. 1, p. 13-32, 2011.

MAEKITA, Miyako. Interview with the client of the house. [Interview given to] **Domus**. Domus, Rozzano, 23 jan. 2004. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2004/01/23/interview-with-the-client-of-the-house.html>. Acesso em: 27 out. 2021.

MARQUEZ, Leonardo. Casa NA / Sou Fujimoto Architects. **ArchDaily**, [s. l.], 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-47015/casa-na-sou-fujimoto-architects>. Acesso em: 7 ago. 2022.

NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução à Cultura Japonesa: Ensaio de Antropologia Recíproca**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NISHIZAWA, Ryue. Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. [Entrevista concedida a] Alejandro Zaera. **El Croquis**, Madrid, v. 99, p. 6-19, 2000.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O pensamento de Heidegger sobre arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 462-473.

OKANO, Michiko. Ma: A estética do “entre”. **Revista USP**, São Paulo, n. 100, p. 150-164, 2014.

OKANO, Michiko. **Ma**: Entre-espço da Arte e Comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 481-489.

PELLETIER, Philippe. L’entre-deux (ma) de l’île japonaise (shima). **Géoconfluences**, [s. l.], n. p., 2017. Disponível em: <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/japon/un-autre-regard/ma-shima-ile-japonaise>. Acesso em: 6 jun. 2021.

PÉREZ, Rafael Ivan Pazos. The Historical Development of the Tokyo Skyline: Timeline and Morphology. **Journal of Asian Architecture and building engineering**, Seoul, v. 13, n. 3, p. 609-615, 2014.

PETERSCHARLOTTE. KAZUYO SEJIMA // Saishunkan Seiyaku Women’s Dormitory, Kumamoto City, Japan. **Habitatge col·lectiu 2 / collective housing/vivienda colectiva/ logement collectif/ habitação coletiva**, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://wordpressmdesignhabitatgecollectiuwordpress.wordpress.com/2017/12/31/kazuyo-sejima-saishunkan-seiyaku-womens-dormitory-kumamoto-city-japan/>. Acesso em: 13 ago. 2022.

POLLOCK, Naomi R. **Maisons Contemporaines Japonaises**. França: Phaidon France, 2006.

SAISHUNKAN Seiyaku Women’s Dormitory, Kumamoto. **AV**, [s. l.], 2022. Disponível em: <https://www3.arquiteturaviva.com/works/residencia-de-mujeres-saishunkan-seiyaku-kumamoto-1>. Acesso em: 21 ago. 2022.

SAND, Jordan. **House and Home in Modern Japan**: Architecture, Domestic Space, and Bourgeois Culture, 1880-1930. Boston: Harvard University Asia Center, 2005.

SEJIMA, Kazuyo. A conversation with Kazuyo Sejima. [Interview given to] Koji Taki. **El Croquis**, Madrid, v. 77, p. 6-16, 1996.

SEJIMA, Kazuyo. **Kazuyo Sejima Concrete Abstraction in An Anatomy of Influence**. [Interview given to] Daniell Thomas. Japan: AA Publications, 2018. p. 270-282.

SEJIMA, Kazuyo. Plum Grove Nest. [Interview given to] Kayoko Ota. **Domus**, Rozzano, 2004. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2004/01/23/plum-grove-nest.html>. Acesso em: 5 ago. 2022.

SEJIMA, Kazuyo. Sei Shonagon, or Ariadne: Architecture in the Metropolis. [Interview given to] Arata Isozaki. **JA**, [s. l.], n. 99, p. 4-13; p. 34-35, 2015.

SEJIMA, Kazuyo. Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. [Entrevista concedida a] Alejandro Zaera. **El Croquis**, Madrid, v. 99, p. 6-19, 2000.

SHINOHARA, Kazuo. The Japanese Conception of Space. **CASAS HOUSES**, Barcelona, n. 58/59, p. 242-245, 2011.

SHONAGON, Sei. **O Livro do Travesseiro**. 2. ed. São Paulo: 34, 2013.

SILVA, Helga Santos da. **Arquitetura Moderna para Habitação Popular: A Apropriação dos Espaços no Conjunto Residencial Mendes de Moraes (Pedregulho)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arquitetura) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/21/teses/665142.pdf>. Acesso em: 12 set. 2021.

SPOORMANS, Lidwine. Adapting Traditional Machiya to a Contemporary Lifestyle. In: THOOR, Marie-Therese van; STROUX, Sara. (ed.). **Heritage, History and Design Between East and West: A Close-Up on Kyoto's Urban Fabric**. [S. l.]: Delft University of Technology, 2018. p. 83-99.

STEWART, David B. Kazuo Shinohara's three spaces of architecture and his first and second styles. **CASAS HOUSES**, Barcelona, n. 58/59, p. 19-34, 2011.

TADA, Kimie; MEHTA, Geeta K. **Japan style: architecture+ interiors+ design**. [S. l.]: Tuttle Publishing, 2005.

TAKASHI, Nakagawa. **The Japanese House: In Space, Memory and Language**. Tóquio: The House Press, 2005.

TAKI, Koji. Discussion: "Beyond the architecture of metaphor". In: ROULET, Sophie; SOULIÉ, Sophie. **Toyo Ito: The architecture of the ephemeral**. Paris: Editions du Moniteur, 1991. p. 66-75.

TALE of the Nun Akizuki. 17th century. Nine manuscript books; ink, color and gold on paper, 23.2 × 17 cm. Mary Griggs Burke Collection. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670977>. Acesso em: 8 jul. 2022.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TOKYO RIDE. Direção de Ilê Béka e Louise Lemoine. Produção de Ilê Béka e Louise Lemoine. França: Béka & Lemoine, 2020. Vimeo. (90 min.)

TORI-NIWA. Earthen Floor Corridor. **TSUSHI-NIKAI**, [s. l.], [20-?]. Disponível em: <http://www.hachise.com/kyomachiya/features/interiorToriniwa.html>. Acesso em: 9 ago. 2022.

TSURUKO'S Tea Journey. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (49min45s). Publicado pelo canal SHIFT the CHANNEL. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-TToWb\\_JcHY](https://www.youtube.com/watch?v=-TToWb_JcHY). Acesso em: 5 out. 2020.

VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, A. Krista (org.). **O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica (1993-2009)**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 242-251.

WASHIDA, Meruro. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Kanazawa: 21st Century Museum of Contemporary Art, 2005.

ZAERA, Alejandro. Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. **El Croquis**, Madrid, v. 99, p. 6-19, 2000.

ZHANG, Beibei. Housing Development in Post-war Japan: Historical Trajectory, Logic of Change, and the Vacancy Crisis. 2017. Thesis (Master of Arts in Planning) — University of Waterloo, Ontario, 2017.

# Cronologia de pesquisa

- 
- 2020 ● **A transformação da mulher japonesa: *Pao*, a instalação-manifesto de Toyo Ito e Kazuyo Sejima**  
ENANPARQ 2020/2021
- 2020 ● **Cerimônia do Chá Japonesa: Valores rituais e aspectos espaciais**  
Revista Hon no Mushi, n.5
- 2021 ● ***Vivienda a gran escala: paralelos entre Japón y Latinoamérica***  
V Congresso Internacional ISUF-H Costa Rica 2021
- 2022 ● ***Tokyo Ride: cidade e patrimônio em uma narrativa documental***  
ENANPARQ 2022

Este livro foi composto nas fontes IBM Plex  
Serif, Mohave e VDL-LogoG e impresso  
sobre papel couchê 115g/m<sup>2</sup> pela Central  
Park em outubro de 2022.

Capa e projeto gráfico:  
Rodrigo da Cruz (Estúdio Empena)  
Diagramação:  
Izabela Debattisti

